



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Spotkania : czasoprzestrzeń przekładu artystycznego

Author: Bożena Tokarz

Citation style: Tokarz Bożena. (2010). Spotkania : czasoprzestrzeń przekładu artystycznego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



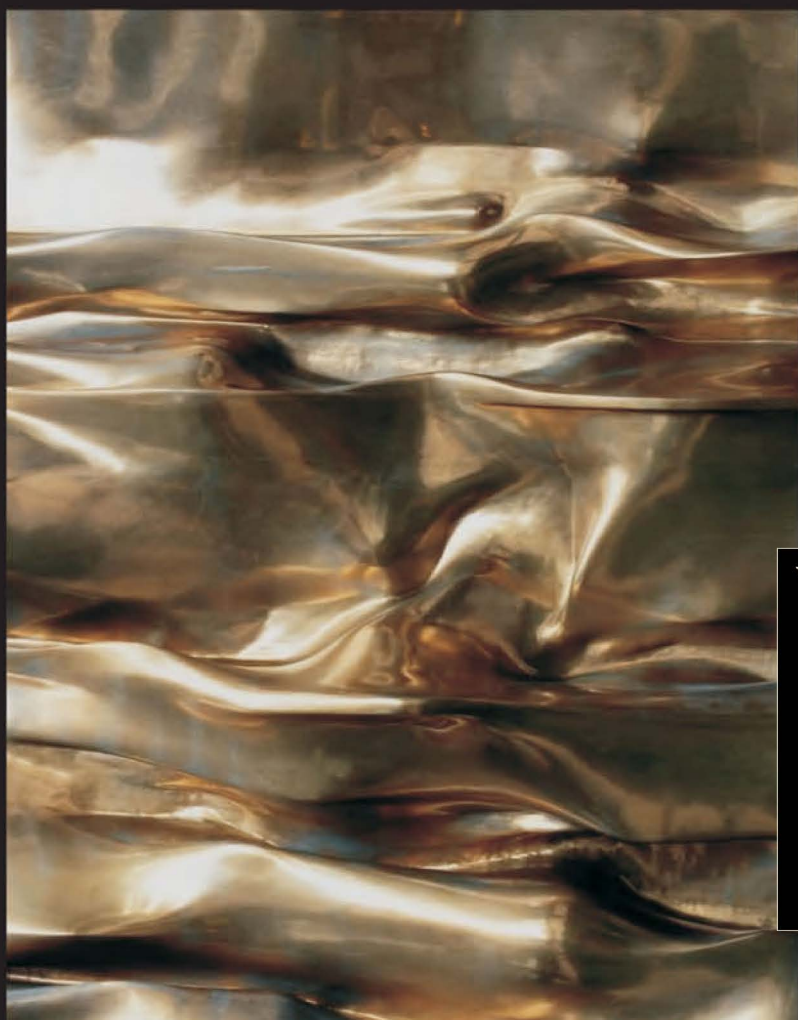
Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bożena Tokarz

Spotkania Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Śląskiego



Katowice
2010

Spotkania

Czasoprzestrzeń
przekładu
artystycznego



NR 2770

Bożena Tokarz

Spotkania Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2010

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

Recenzent
Anna Legeżyńska

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział pierwszy	
Potrzeba przekładu	17
Dysponenci i wtajemniczeni	17
Rozmowa języków i kultur	29
„Światło” między językami	30
Dialog interkulturowy z udziałem wierszy Zbigniewa Herberta	41
Współrzędne miejsca i czasu	58
Inspirujący początek	59
<i>Strefa</i> Apollinaire’a w polskim dialogu awangardowym — postawa krytyczna	66
Słoweński Schulz, Witkacy i Gombrowicz z perspektywy historyka literatury	79
Związek z „innością” i budowanie podobieństwa	83
O „warunku” empatii i przyjemności	87
Rozdział drugi	
Perspektywa komunikacyjna i hermeneutyczna przekładu	121
Przekładowa estetyka recepcji	122
Krytyka przekładu. Oryginał w świetle oczekiwań odbiorcy sekundarnego	125
Adresat <i>Małego Księcia</i> Antoine’a de Saint-Exupéry’ego w propozycji tłumaczy polskich i słoweńskich	137
W kręgu tabu	148
Rola tłumacza i retoryka przekładu	163
Między psychologicznym a socjologicznym aspektem przekładu	166
Antologie	172

Wobec kanonu	176
<i>Trans-Atlantyk</i> Witolda Gombrowicza: elementy nacechowane w prze- kładzie	184
W sieci języków polskiego i słoweńskiego: różnice i fałszywe podobień- stwo	199
Kategoria czasownika	203
Kategorie rzeczownika i przymiotnika	211
 Rozdział trzeci	
Przekład jako spotkanie	229
Dialog międzykulturowy: różne style komunikacji	233
Doświadczenie relatywizacji	242
„Fuzja horyzontów”	248
 Nota bibliograficzna	261
 Indeks osób	263
 Summary	271
Zusammenfassung	273

Wstęp

Monografia pt. *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego* jest wynikiem moich wieloletnich studiów nad przekładem artystycznym, prowadzonych przede wszystkim na materiale tłumaczeń literatury polskiej na język słoweński i literatury słoweńskiej na język polski. Literatura francuska w języku polskim ma zasygnalizować aspekt komparatystyczny i komunikacyjny przekładu w trójkącie lingwistycznym, powstałym z udziałem odmiennych grup językowych, w tym przypadku słowiańskiej i romańskiej. Choć jest to zagadnienie, moim zdaniem, niezmiernie ważne dla rozważań o funkcji przekładu w dialogu międzykulturowym, wymaga o wiele dokładniejszych badań, by stać się podstawą osobnego opracowania.

Przedmiotem niniejszej publikacji jest przedstawienie przekładu artystycznego jako zjawiska komunikacyjnego i hermeneutycznego, funkcjonującego w odmiennych kulturowo przestrzeniach i czasach, kiedy relacje między oryginałem a jego tłumaczeniem zachodzą w odmiennych trajektoriach mentalnych, spowinowacając i tworząc napięcia intelektualne, emocjonalne i sensualne (np. w sferze doznań tłumaczy i odbiorców).

Sposób funkcjonowania przekładu artystycznego jest na tyle niejednoznaczny, że jego badacze korzystają z wielu teorii, między innymi literaturoznawczych, językoznawczych i kulturoznawczych. Przekładoznawstwo natomiast jako dziedzina wiedzy obejmuje refleksję teoretyczną i praktyczną nad przedmiotem wtórnym, będącym jednocześnie wynikiem kreacji. Nie bez przyczyny oprócz teorii przekładu występuje teoria tłumaczenia, w której zakresie porządkuje się założenia i wskazówki dotyczące tekstów nieliterackich. Tłumaczowi tekstów literackich trudno byłoby się poddać konkretnym zaleceniom formalnym, albowiem każdy utwór literacki wymaga przyjęcia innego punktu widzenia ze względu

na swą specyfikę ideowo-artystyczną. Oprócz kompetencji językowych, logicznych, encyklopedycznych i retoryczno-pragmatycznych, powinien on mieć świadomość literaturoznawczą, opartą na wiedzy i wrażliwości, co pozwoli mu na odczytanie języka symbolicznego, wymagające zdolności interpretacyjnych. Dlatego ten typ tłumaczenia nazywa się przekładem artystycznym.

Przekład artystyczny wyznaczają płynne granice bytowe, czasowe i przestrzenne, mimo materialności jego nośnika językowego. Podobnie jak oryginał, jest bytem intencjonalnym, lecz żyje jego światłem odbitym. Przynależy do dwóch porządków czasowych: utworu oryginalnego i czasu własnego powstania. Przestrzennie jest związany z dwiema kulturami: wyjściową i docelową. Wzrastające nim zainteresowanie wynika z jego kompleksowości, o czym przekonują zarówno mnożące się przekłady literatur obcych, jak i liczne publikacje z zakresu teorii, krytyki i historii przekładów.

Przyczyn jego popularności należy jednak poszukiwać nie tylko w samym przedmiocie, lecz w obecnym stanie kultury, której przekład jest metaforą. Studia nad nim mieszczą się z jednej strony w paradygmacie naukowym, z drugiej zaś — stanowi on hybrydę składającą się z obcych elementów tworzących nową opalizującą całość, wymykając się badaniom systemowym, pewien rodzaj anomalii. Zarówno aktualny obraz kultury, jak i świadomość mu towarzysząca wiążą się z formami uczestnictwa, preferującymi rozmowę, porozumienie, transwersalność w akcie przypominania i w zjawisku hybrydyczności pozytywnie nacechowanym. Możliwości techniczne komunikacji oraz wielość informacji sprawiły, że nieaktualne i nieprawdziwe (idealne) jest myślenie w kategoriach modelowych, których — jeżeli się używa, to wyłącznie dla celów teoretycznych. Nie ma również kultur, narodowych czy środowiskowych, niezawierających obcych genetycznie elementów. W każdej bowiem kulturze mieszczą się fragmenty innych kultur. Nie szkodzą one tożsamości, przeciwnie, wzbogacają ją, spowinowacając wzajemnie. Można by powiedzieć za Wolfgangiem Welschem¹, że hybrydyczność kultur wynika z wzajemnego przekraczania granic przestrzennych, czasowych i jednostkowych.

Przekład dokonuje się w kulturze za pośrednictwem różnych mediów. „Kultura w stanie przekładu” (określenie Edwarda Balcerzana) to stan niegotowości, dopuszczający w toku permanentnego dialogu wiele możliwości. Historycznie kultury ewoluują i zawsze były wewnętrznie dynamiczne, lecz przez wieki próbowano zamknąć je w gorszej jednoznacz-

¹ Por. W. Welsch: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. W: *Filozoficzne konteksty. Koncepcje rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Cz. 2. Red. R. Kubicki. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1998.

ności. Służyły temu wytwory duchowe i materialne, struktury organizacyjno-administracyjne w postaci różnych instytucji, dopuszczając jednak możliwość wpływów. Przyzwolenie na wzajemne przenikanie i różnorodność podmiotową stało się powszechnym udziałem dopiero współczesnej świadomości kulturowej. Świadomość transwersalna, dostrzegająca wielość i różnorodność bez chęci ich podporządkowania sobie oraz ich funkcjonalność, staje się podstawą mechanizmów generujących sensy kultury współczesnej.

Bachtinowska kategoria czasoprzestrzeni (chronotopu) najlepiej — jak sądzę — oddaje kompleksową naturę przekładu artystycznego, plasującą go między artyzmem a rzemiosłem, faktem a interpretacją, wytworem a procesem, obcością a swojskością. Uwzględnia integralność tekstu literackiego z szeroko rozumianym kontekstem kulturowym i biograficznym². Kategorię czasoprzestrzeni odnoszę zarówno do przedmiotu artystycznego, jak i do kategorii komunikacyjnych (nadawca — odbiorca) oraz relacji utworu literackiego do rzeczywistości zewnętrznej. Jej idea, wyrastając ze strukturalistyczno-semiotycznej teorii, koresponduje z odmiennymi postawami metodologicznymi. Dominują wśród nich hermeneutyka i kognitywizm. Hermeneutyka — ze względu na światopoglądową postawę badawczą, której syntezą jest figura spotkania, przywołana również przez Bachtina jako jedna z konstrukcji czasoprzestrzennych drogi. Choć czasoprzestrzeń drogi ma szerszy zakres, to — według niego — zawiera mniejszy ładunek emocjonalny i aksjologiczny³.

Kognitywizm psychologiczny, lecz — przede wszystkim — językoznawczy, dostarcza sprawdzonych „narzędzi” do analizy semantycznej, wyrosłej z podstaw filozoficznych, psychologicznych i logicznych, a w zasadzie z bezpośredniej reakcji na strukturalizm, semiotykę i gramatykę generatywno-transformacyjną.

Dlatego studia nad kompleksową naturą przekładu artystycznego wymuszają na badaczu wyjście poza jedną metodologię i jedną dyscyplinę z uwagi na fundamentalną, także dla translatologa, rolę interpretacji i wieloaspektowy charakter dzieła literackiego (jako werbalnego przedmiotu artystycznego, jako rzeczywistości alternatywnej i negocjowanej, a także jako językowego faktu historycznego i społecznego, czyli ogniwa procesu historycznoliterackiego)⁴. W niniejszej książce spostrzeżenie to potwier-

² Por. M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa, Czytelnik, 1982, s. 278—488.

³ Por. ibidem, s. 470 i nast.

⁴ Por. S. Skwarczyńska: *Aspekt językowo-artystyczny w przedmiocie badań komparatystyki literackiej*. W: S. Skwarczyńska: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa, PAX, 1975, s. 253—267. Autorka ta wiele lat temu pisała na temat wieloaspektowości dzieła literackiego.

dzają różne metody analizy i problematyzacji materiału z zachowaniem jednej postawy badawczej, jaką zapewnia hermeneutyka, która ukształtowała moją refleksję przekładoznawczą w ciągu ostatnich kilku lat.

Sytuacja oryginalnego dzieła literackiego, opisana przez Michaiła Bachtina, ulega zwielokrotnieniu w przekładzie o uczestników komunikacji: o tłumacza jako „drugiego autora”⁵, o nową sytuację (czasoprzestrzeń) i odbiorcę tekstu drugiego. Mogą oni funkcjonować w podobnej, jednak nie w takiej samej, czasoprzestrzeni co autor i odbiorca prymarny. Ich czasoprzestrzenie się różnią, np. tłumacza i czytelnika przekładu od autora i czytelnika oryginału, ze względu na odległość czasową i przestrzenną lub tylko — na odległość przestrzenną (przy jednoczesności różnic wewnętrznych między czasoprzestrzeniami, np. autora, jego czytelnika, tłumacza i tekstu przekładu) w zależności od czasu i miejsca odbioru. Różnice i napięcia powstają także na skutek spotkania się w przekładzie (wytworze) czasoprzestrzeni oryginału i przekładu (np. *Hamlet* Szekspira w tłumaczeniu Barańczaka) oraz wewnętrznej czasoprzestrzeni denotowanej przez oryginał z czasoprzestrzenią przekładu.

Czasoprzestrzeń określa istnienie przekładu jako dzieła w ruchu, co interesuje mnie od wielu lat. W niniejszej książce zostały wykorzystane (nieznacznie zmienione) moje wcześniejsze rozprawy, począwszy od 1998 r., które w wyniku włączenia ich w prezentowany porządek problemowy stanowią nową propozycję widzenia przekładu w perspektywie idei chronotopu i filozofii spotkania z punktu widzenia zapotrzebowania na przekład (rozdział pierwszy), sposobu jego funkcjonowania (rozdział drugi) oraz przestrzeni spotkania (rozdział trzeci). Nie oznacza to jednak przyjęcia przeze mnie Bachtinowskiej metody badawczej (stanowiącej raczej inspirację), gdyż **podporządkowanie badań nad przekładem jednej metodologii nie tylko przeczy „duchowi czasu”, lecz grozi redukcjonizmem interpretacyjnym**, negującym jego opalizującą bytowość. Stanowi natomiast wyraz potrzeby wieloaspektowych studiów nad przekładem, posuniętych tak daleko, by wiedza literaturoznawcy, językoznawcy i kulturoznawcy nie tylko była dostępna specjalistom wymienionych dziedzin, lecz by pozwoliła przekładoznawcy i użytkownikom przekładu dostrzec podstawową wartość działania tłumaczy literatury — wzbogacanie własnej kultury przez dialog z kulturą obcą, rozumiane jako dynamika wymiany, pozwalająca na samopoznanie. Przekład ma bowiem charakter transwersalny, czyli przejściowy, polegający na wzajemnym oddawaniu i braniu bez uzależnienia. Pokazując obcą perspektywę, trafia na odmienną czasoprzestrzeń z jej pamięcią (przeszłość) i teraźniejszością.

⁵ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Wyd. 2. Warszawa, PWN, 1999.

Dokonujące się w przekładzie spotkanie osobowości i kultur odbywa się wewnątrz tekstu literackiego, w strukturze języka sekundarnego — czemu wiele miejsca poświęcono w niniejszej książce — oraz poza jego granicami w procesie jego odbioru w innym kontekście kulturowym i przez odbiorców różnie przez tę kulturę ukształtowanych.

Rozdział pierwszy został poświęcony potrzebie obecności przekładów w kulturze przyjmującej, czyli temu, w jakim celu tłumaczy się literaturę obcą i co z tego wynika.

W rozdziale drugim omawiany jest przekład w perspektywie komunikacyjnej i hermeneutycznej. Tłumaczenie, odpowiadając na potrzeby czytelnika rodzimego, poszukującego w literaturze niespodzianki intelektualnej, emocjonalnej i kognitywnej, wynika równocześnie z ograniczeń przez kulturowe przyzwyczajenia lekturowe, stereotypy, posiadany zasób wiedzy ogólnej oraz nawyki językowe. Tłumacz nie tylko spełnia oczekiwania odbiorcze, lecz również odgrywa rolę krytyka w zakresie postulowanego modelu literackiego za pośrednictwem własnych mikro- i makrowyborów, dokonywanych na poziomie stylistyki i retoryki tłumaczenia.

W przekładzie dochodzi jednak do spotkania hermeneutycznego nie-raz skrajnych wobec siebie podmiotowości właśnie za sprawą tłumacza, czego dotyczy rozdział trzeci. Jemu dane jest doświadczenie relatywizacji kultur i języków, ponieważ funkcjonuje w przestrzeni między tekstami i kulturami. Może on uczynić z przekładu miejsce spotkania sprzeczności bez ich niwelowania czy sprowokować odbiorców sekundarnych do refleksji pozatekstowej w granicach rodzimej literatury i kultury. Na tym polega bowiem „zjawiskowość” przekładu oraz dokonująca się w nim i za jego przyczyną „fuzja horyzontów” autora, tłumacza, czytelnika docelowego, a także kultur. **Przekład zatem to nie tylko wytwór i proces, lecz także światopogląd oznaczający otwarcie i porozumienie, a tego zagadnienia zwykle prace przekładoznawcze nie podejmują.**

Kilka wstępnych ustaleń

Przekład artystyczny istnieje w perspektywie przedmiotowej (semiotycznej) jako wytwór, czyli tekst z tekstu, w perspektywie komunikacyjnej — jako celowościowy proces twórczy (a także jako wytwór funkcjonuje w procesie odbiorczym czytelnika sekundarnego), oraz w perspektywie hermeneutycznej — podobnie jak dzieło oryginalne.

Jako tekst z tekstu przekazuje ten sam sens, co oryginał, lecz w innym języku, nie zawsze za pomocą tych samych znaczeń, katego-

rii gramatycznych, rozwiązań rytmiczno-brzmieniowych i wersyfikacyjnych. Odniesienie go jednak wyłącznie do jedności języka nie prowadzi do uzyskania ekwiwalencji, która możliwa jest na poziomie inwariantu, czyli sensu wynikającego z formy i treści oryginału. Ekwiwalencja jest bowiem uzależniona od interpretacji, czynności ujawniającej integralność treści i formy.

Tekst jest niemy — jak pisze Paul Ricœur⁶, ponieważ wypowiedzi neutralnych nie ma⁷. Wypowiedź odnosi się zawsze do pojęcia, historii, doświadczenia życiowego i czytelniczego, do charakteru osoby, celu komunikatu itp. Tekst żyje zatem w kontekście, a więc w procesie komunikacji. Zakłada istnienie nadawcy, odbiorcy, kontekstu, kodu, kontaktu itp.

W przekładzie został podwojony akt komunikacji, o czym pisała Anna Legeżyńska, czego konsekwencją jest obecność w nim „drugiego autora”. Podwojeniu uległy również relacje osobowe wpisane w tekst. Przekład, w perspektywie komunikacyjnej, cechują więc zmienione współczynniki czasoprzestrzenne ze względu na genezę obu tekstów, z uwagi na osoby (autor, odbiorca, tłumacz), odbiorców — prymarnego i sekundarnego (tłumacz = odbiorca + nadawca) oraz skutki oddziaływania na odmiennych czytelników. W wyniku podwojenia przez zmianę nośnika sensu (języka) tekst oryginału nadal pozostał niemy, choć uległ wzbogaceniu dzięki spotkaniu się odmiennych (stopniowalnie) czasoprzestrzeni, pozostających z sobą w stosunkach dialogowych, polemicznych, a czasem się wykluczających.

Przekład jako zjawisko i środek komunikacji międzykulturowej stanowi miejsce spotkania, co najmniej, dwóch kultur, będąc wydarzeniem hermeneutycznym, w którym następuje konfrontacja różnych, jednostkowo i kulturowo, postaw. Komunikacja dokonuje się w języku tłumaczenia z uwzględnieniem punktu widzenia świata wpisanego w język oryginału. Przekład jest wytworem rozmowy międzyludzkiej (autor — tłumacz) i międzykulturowej (kultura oryginału — kultura przekładu) na jakiś temat, służąc samorozumieniu w wyniku odkrycia inności.

Dzięki tłumaczowi wydarzenie spotkania może zaistnieć w przestrzeni międzyjęzykowej i w przestrzeni języka docelowego, będąc spotkaniem jego interpretacji językowej oryginału z czytelnikiem przekładu. Odbiorca docelowy tylko wtedy uczestniczy w spotkaniu, gdy tłumacz wykorzysta swe kompetencje bilingwalne i bikulturowe, zachowując w drugim tekście istotny dla zrozumienia sensu element obcości, ponieważ samopoznanie wymaga konfrontacji z tym, co odmienne. Dlatego proces rozumienia tłu-

⁶ Por. P. Ricœur: *Wyjaśnianie i rozumienie*. Tłum. K. Rosner. W: P. Ricœur: *Język, tekst, interpretacja*. Wybór i wstęp K. Rosner. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Warszawa, PIW, 1989, s. 156—187.

⁷ M. Bachtin (*Problemy literatury i estetyki...*) pisał również o nacechowaniu i celowości każdej wypowiedzi.

macza, jego interpretacja tekstu wyjściowego, stanowi podstawę zaistnienia **przekładu jako specyficznej formy dyskursu**⁸.

Wynikają stąd jego właściwości związane z oryginałem, bez którego nie mogłby powstać⁹: intersubiektywność jako konfrontacja dwóch osobowości — autora i tłumacza¹⁰, intertekstualność¹¹ jako skutek uwikłania oryginału w inne teksty werbalne i niewerbalne¹², a także intertekstualność powstała w toku funkcjonowania przekładu (wytworu) wśród innych tekstów jego literatury rodzimej¹³, intertekstualność wynikająca z relacji z innymi przekładami funkcjonującymi w kulturze przyjmującej oraz intertekstualność z oryginałem jako rodzaj cytatu¹⁴; i wreszcie pragmatyczność oznaczająca spełnienie przez przekład tej samej funkcji tekstowej, mimo że skutki wywołane przez oba teksty nie zawsze są takie same.

Czasoprzestrzeń — według Michaiła Bachtina — określa jedność utworu literackiego w stosunku do rzeczywistości, ponieważ literatura przedstawia rzeczywistość alternatywną, czyli negocjowaną, w przeciwieństwie do rzeczywistości zastanej, w którą jesteśmy „wrzuceni”. Świat przedstawiony (alternatywny) występuje zawsze w stosunku do świata pozaliterackiego. Relacje między nimi określa np.: czasoprzestrzeń spotkania za pomocą takich figur, jak: droga, zamek, salon, pokój, miasto itp.; czasoprzestrzeń kryzysu i przełomu, aktualizowana w figurze chwili, progu, domu itp. Wewnątrz tekstu czasoprzestrzeń ma znaczenie fabularne, powodując wyobrażenie i przedstawienie zdarzeń. Jest materializacją czasu w przestrzeni. Zmaterializowanie czasu sprawia, że zdarzenie (dzianie się) staje się obrazem. W ten sposób autor dokonuje interpretacji rzeczywistości zewnętrznej¹⁵.

Nie tylko utwór literacki jako całość ma swą czasoprzestrzeń, lecz mogą ją mieć także poszczególne motywy. Kategorię czasoprzestrzeni podporządkował więc Bachtin nadrzędnej idei dialogowości. Motywy, podobnie jak słowa, zachowują swą pamięć genetyczną i pamięć użycia. Tym

⁸ Por. P. Ricœur: *Wyjaśnianie i rozumienie...*

⁹ Por. S. Barańczak: *Przekład artystyczny jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji (na przykładzie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benn)*. W: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Red. J. Baluch. Kraków, Wydawnictwo UJ, 1974, s. 47—74.

¹⁰ Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice, „Śląsk”, 1998, s. 10—26.

¹¹ Por. Ibidem.

¹² Por. A. Majkiewicz (*Intertekstualność — implikacja dla teorii przekładu*. Warszawa, PWN, 2008) na temat odczytania intertekstualności oryginału jako warunku koniecznego, który musi spełnić tłumacz w procesie rozumienia i wyjaśniania oryginału.

¹³ Por. B. Tokarz: *Wzorzec podobieństwo, przypominanie...*

¹⁴ Por. E. Balcerzan: *Literatura z literatury (przekład jako cytat)*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice, „Śląsk”, 1998, s. 162—179.

¹⁵ Por. M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki...*

samym wiele czasoprzestrzeni w utworze wchodzi z sobą w relacje dialogowe, które wykraczają poza świat przedstawiony.

Również nadawca i odbiorca funkcjonują w jakichś czasoprzestrzeniach pozaliterackich, których ślady zostały zatrzymane w wewnątrztekstowych relacjach osobowych. Mimo że czasoprzestrzeń utworu literackiego jest oddzielona od czasoprzestrzeni autora i czytelnika (czasowe, środowiskowe granice), to spotykają się one w materialnym nośniku literatury, w języku. Związki między nimi pozwalają na wydobywanie się sensu.

Bachtinowska teoria czasoprzestrzeni koresponduje z hermeneutyczną ideą dialogu i rozmowy¹⁶, kognitywną analizą znaczenia¹⁷ oraz z teorią Umberta Eco dotyczącą struktury tekstu, jego intencji oraz wpisanych w tekst intencji autorskich i odbiorczych, przewidywanych przez nadawcę¹⁸.

Przekład cechują takie same jak oryginał wyznaczniki czasoprzestrzeni, przy czym funkcję dominanty pełni w nim (założeniu) czasoprzestrzeń spotkania, realizowana przede wszystkim na poziomie języka w procesie **reekspresji** oryginału. Reekspresja stanowi konsekwencję wcześniejszych procesów rozumienia i dewerbalizacji, które mają charakter wewnątrz- i zewnątrztekstowy w stosunku do oryginału i przekładu. Odczytanie przez tłumacza, między innymi, czasoprzestrzeni oryginału pozwala na zrozumienie wewnętrznego znaczenia utworu (we wzajemnych związkach denotacyjnych, konotacyjnych i informacyjnych). Natomiast sens może być rozumiany dzięki zauważonym relacjom, w jakie wchodzi oryginał z rzeczywistością pozaliteracką, czasoprzestrzenią autora i odbiorcy prymarnego oraz tłumacza, także jako odbiorcy prymarnego.

Natomiast na etapie **dewerbalizacji** dominującą rolę odgrywają wyznaczniki zewnętrzne czasoprzestrzeni, takie jak: czynnik osobisty, związany z relacją tłumacza do oryginału (empatia), z jego wrażliwością, wiedzą, doświadczeniem lekturowym, światopoglądem, systemem wartości itp., oraz czynnik kulturowo-społeczny. Na tym etapie przekład istnieje **potencjalnie**, w pamięci tłumacza, który ogląda się na autora, tekst i spogląda na swego czytelnika. Dokonał bowiem aktualizacji oryginału ze względu na przestrzeń uniwersalną kultury wyjściowej z dominującym w niej stylem komunikacji międzyludzkiej¹⁹ (obecnym w odczytanych

¹⁶ Por. H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje*. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Wybór, oprac. i wstęp K. Michalski. Warszawa, PIW, 1979.

¹⁷ Por. liczne prace na ten temat: w Polsce przede wszystkim — E. Tabakowskiej i B. Lewandowskiej-Tomaszczyk; angielskojęzyczne m.in.: R. Jackendoffa, R. Langackera, L. Talmy'ego.

¹⁸ Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa, PIW, 1994.

¹⁹ Por. M. Clyne i R. Kaplan za: A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa, PWN, 1998, s. 242—275.

ramach poznawczo-interakcyjnych) oraz z uwagi na czasowy aspekt stylu komunikacji, np. jaki jest stopień obecności tradycji na poziomie stylu komunikacji współczesnej, choćby na podstawie użycia słów kluczy kultury wyjściowej przekładu.

Do wyznaczników zewnętrznych czasoprzestrzeni przekładu uwzględnionych na etapie dewerbalizacji należy czasoprzestrzeń odbiorcy sekundarnego, dla którego nadawcą jest tłumacz, choć nie zawsze zauważa jego udział sprawczy. Czynniki osobiste pełni tu taką samą funkcję, jak w oryginale. Choć taka sama pod względem znaczenia, to inna merytorycznie jest rola przestrzeni kulturowej i czasu ze względu na zależność od nich przestrzeni osobistej odbiorcy. Czynniki kulturowy określa również materializację czasu czytelnika w przekładzie w jego rodzimym (czasowo i środowiskowo zróżnicowanym) stylu komunikacji.

Świadomość wewnętrznych i zewnętrznych wyznaczników czasoprzestrzeni przekładu mają: tłumacz, wydawca i badacz przekładu — komparatysta, mimo że przekład rozszerza przede wszystkim samowiedzę odbiorcy sekundarnego. Tłumaczowi posiadana świadomość pozwala zachować równowagę między obcością a swojskością, dostrzec w przekładzie siłę inspiracyjną, przewidzieć jego użyteczność w rodzimym procesie historycznoliterackim oraz w bieżącym życiu literackim. Wydawcy umożliwia prognozowanie popytu na książkę, jej popularność, sukces rynkowy i udział w życiu literackim. Badaczowi przekładu pozwala opisać, a nawet odkryć trajektorie możliwych dialogów międzykulturowych w całej ich różnorodności i spowinowaceniu w tym, co jednostkowe i zbiorowe, czyli ludzkie.

Przekład, jako wytwór, jako akt komunikacji międzyludzkiej i międzykulturowej oraz wydarzenie hermeneutyczne, łączy w sobie statyczność przedmiotu i dynamikę zdarzenia, w wyniku którego powstał tekst. Jako tekst jest niemy, choć tłumacz mówi za autora i za tekst. **Jego istnienie cechuje jednak dynamika**, ponieważ określa go ruch idei, wiedzy, emocji, wrażliwości, systemów wartości, światopoglądów, językowych obrazów świata itp. Ma więc charakter transwersalny, ponieważ jego parametry tworzą, co najmniej, dwie kultury, dwie osobowości i dwa języki. Transwersalność przekładu oznacza zdolność przejścia z zachowaniem czynnika elementarnego (sensu), poczynawszy od transformacji pryncypialnej — języka, przez funkcję pośredniczącą, aż do dynamiki wzajemnych inspiracji — w sferze kreatywnej artystycznie.

Potrzeba przekładu

Dysponenci i wtajemniczeni

Zapotrzebowanie na przekład wydaje się sprawą oczywistą. Zdają się to potwierdzać sondaże i prace przekładoznawcze, opierające się na statystykach wydawnictw. Można by więc sądzić, że polski czytelnik dysponuje szerokim wachlarzem ofert z literatury obcej. Tak jest zapewne, patrząc z perspektywy statystyki. Inaczej sprawa wygląda ze względu na to, jakie literatury obce ukazują się w języku polskim. Jolanta Kozak wybiórczo badała statystykę przekładów w takich wydawnictwach wysokonakładowych, jak: Państwowy Instytut Wydawniczy, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Prószyński i S-ka czy Wydawnictwo Muza S.A. Z zestawienia wynika, że w 1999 r. wśród tytułów opublikowanych przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik” znalazło się 39,4% przekładów, w Wydawnictwie Muza ukazało się 78,5% przekładów, w PIW-ie — 66%, natomiast Wydawnictwo Prószyński i S-ka wydało drukiem 83% przekładów. „Średnio — konkluduje badaczka — 66,66% książek w języku polskim stanowiły w roku 1999 przekłady i sytuacja ta nie uległa od tamtej pory znaczącej zmianie”¹. Wyraźna dysproporcja między literaturą polską a literaturą w języku polskim może być spowodowana zarówno tendencjami globalizacyjnymi, jak również polskim „nadrabianiem” zaległości w stosunku do literatury światowej bądź stanowi odbicie stanu polskiej literatury.

¹ J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Warszawa, PWN, 2009, s. 43.

2 Spotkania...

Wśród tłumaczeń jednak dominuje literatura angielskojęzyczna, co sytuację w Polsce nie czyni odosobnioną. Podobnie jest w innych krajach, przy czym przekłady publikowane przez brytyjskich i amerykańskich wydawców osiągają od 2% do 4%². Podobieństwo jest jednak zwodnicze i naprawdę niczego nie wyjaśnia, wskazując jedynie na jeden z efektów globalizacji, kierujący dopuszczaniem przekładów na rynek wydawniczy. Wybory literatury do tłumaczenia na język polski mają często charakter przypadkowy i nie zawsze dokonywane są przez tłumaczy. Kieruje nimi: okazjonalność, rynkowość tytułu, choć również profesjonalizm. Te trzy kryteria wyboru dotyczą niewątpliwie literatury angielskojęzycznej, z zakresu której ukazują się zarówno pozycje wartościowe, jak i popularne „czytadła”. Inaczej sytuacja wygląda w przypadku innych, uznawanych dotąd za znaczące, literatur europejskich: francuskiej, włoskiej, niemieckiej, hiszpańskiej i rosyjskiej. Najmniej i najczęściej przypadkowo tłumaczy się literatury z języków o mniejszym zasięgu terytorialnym, a wśród nich z języków zachodnio- i południowosłowiańskich. Dobrze, że jest literacka Nagroda Nobla, również z tego względu, że zmusza wydawców do upowszechnienia literatury nagrodzonych autorów. Tak stało się ostatnio z twórczością Jeana-Marie G. Le Clezio, którego wielka popularność we Francji w latach 80. ubiegłego wieku nie była dość przekonująca, by udostępnić jego powieści polskiemu czytelnikowi. Jednak fakt szybkiej reakcji wydawniczej na wiadomość o nagrodzie może świadczyć, że wtajemniczeni, czyli tłumacze, dokonują własnych wyborów, niezależnie od decyzji dysponentów publikowanych tytułów, będąc tym samym przygotowani na zapotrzebowanie rynku.

Niezaangażowanie wydawców w przekłady literatur południowo- i częściowo zachodniosłowiańskich wiąże się, w znacznej mierze, ze stereotypowym myśleniem o innych niż polska literaturach słowiańskich. Wydaje się ciągle pokutować teza dziewiętnastowiecznego historyzmu niemieckiego o podziale Europy na romańsko-germańską i słowiańską. Leopold Ranke kontynuował myśl Johanna Gottfrieda Herdera, w której pułapkę złapali się sami Słowianie, skazując siebie na nierozpoznawalność lub redukcjonistyczne postrzeganie³. Ranke zapomniał o innych kulturach europejskich, lecz Słowianie wydają się również zacierać różnice między sobą. Stopień podobieństwa języków słowiańskich nie jest wyższy niż na przykład języków romańskich, co pozwala przypuszczać, że przyczyn takiego stanu można także szukać w zjawisku stereotypizacji powstałej w wyniku funkcjonowania narodów słowiań-

² Por. L. Venuti: *The Scandals of Translation. Toward an Ethics of Difference*. London—New York, Routledge, 1998.

³ Por. M. Bobrowska: *Narkotyk mitu*. Kraków, Universitas, 1995.

skich w granicach różnych, sztucznych wspólnot politycznych i kulturowych, narzucanych i tworzonych przez samych Słowian. W wyniku manipulacji politycznej i podejmowanych idei zjednoczeniowych (panslawizm, iliryzm) powstało powszechne, choć błędne, przekonanie o słowiańskiej solidarności, podczas gdy na przykład w monarchii austro-węgierskiej Słowianie rzadko się jednoczyli i nie bronili nawzajem swych racji stanu, lecz przeciwnie, występowały między nimi zasadnicze i zmienne w poszukiwaniu sprzymierzeńców spory⁴. Obraz wspólnoty słowiańskiej utrwaliły idee romantyczne iliryzmu i panslawizmu, zgodne z duchem Herdera, mimo że Polacy byli przeciwni panslawizmowi, a między innymi Słoweńcy — wspólnocie językowej Słowian południowych w ramach idei iliryzmu⁵. Wreszcie hegemonia wojskowa, polityczna i gospodarcza Rosji (ówczesnego Związku Radzieckiego) nad innymi krajami słowiańskimi w imię głoszonych hasła pokoju i braterstwa, mimo ewidentnego fałszu, pozostawiła w świadomości europejskiej tak głębokie wyobrażenie wspólnoty słowiańskiej, że zatarcu uległy nawet geograficzne granice. Obywatel Europy Zachodniej ciągle jeszcze umieszcza Polskę i Czechy w Europie Wschodniej.

Artykułowanie własnej odrębności przez poszczególne narody słowiańskie wywołało także efekt stereotypizacji, tym razem w sposobie wzajemnego postrzegania się Słowian: przez podobieństwo, choćby wynikające z niesprawiedliwości dziejowej, oraz dominację, czyli przekonanie o własnej wyjątkowości i wartości przy jednoczesnej postawie redukcjonistycznej w stosunku do pozostałych⁶.

Choć wszyscy tłumaczą literaturę angielskojęzyczną, Polacy mają wyjątkowo mało przekładów z literatur słowiańskich, szczególnie w porównaniu z obecnością literatury polskiej w innych kulturach słowiańskich. W konsekwencji słabo znamy inne literatury, a tym samym kultury słowiańskie, błędnie sądząc, że są one podobne do polskiej. Widoczne to jest w wielu przekładach literatur południowosłowiańskich sprzed 1989 r., kiedy to tłumacze nakładają na obce teksty wzorce polskiej literatury, sięgając do stylistyki konkretnych autorów w dokonywanych mikrowyborach translatorskich, a nawet korzystając z drugiego języka zamiast z tekstu źródłowego.

⁴ Por. A. Cetnarowicz: *Słoweński ruch narodowy i jego stosunek do spraw polskich 1848—1879*. Kraków, Wydawnictwo UJ, 1990.

⁵ Por. m.in. P. Kaša: *K problematike vzťahu slovanský „mýtus” a neslovanská „realita” v literárno-stetických názoroch Kollára, Šafárika a Štúra*. W: *Symbioza kultur slovianskych i nieslovianskych v Európie Strednej*. Red. M. Bobrownicka. Kraków, Universitas, 1996, s. 205—209.

⁶ Por. *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa, IBL PAN, 2003 — na temat różnych form stereotypizacji.

Mimo niewielkiej oferty wydawniczej w tym zakresie, czasopisma literackie, wydawnictwa niskonakładowe i wydawnictwa internetowe publikują utwory pisarzy i poetów słoweńskich, chorwackich, bułgarskich, serbskich, słowackich i czasem macedońskich (pod tym względem w Polsce najlepiej przedstawia się sytuacja literatury czeskiej). Przyczyny takiego stanu rzeczy są bardzo złożone. Wpływ mają na niego uczestnicy komunikacji w przestrzeni przekładu: autor, tekst, tłumacz i publiczność czytająca, których łączy konieczność ciągłego dokonywania wyboru. Zasadniczo różni się jednak wybór autora, obecny w zamysśle dzieła i wpisanej w tekst „hipotezie interpretacyjnej”⁷, od wyborów tłumacza i publiczności czytającej. Należałoby więc spojrzeć na obecność przekładów w kulturze rodzimej z punktu widzenia tłumacza: jego wyborów, strategii translatorskich i autorskich kompetencji w perspektywie publiczności czytającej, która wybiera wyłącznie z tego, co otrzymuje do dyspozycji.

W układzie komunikacyjnym, w jakim funkcjonuje przekład jako proces i przekład jako wytwór, wtajemniczonymi są niewątpliwie tłumacze, a dysponentami dopuszczającymi ich wytwory do udziału w życiu literackim kultury sekundarnej — wydawcy. Od tego prostego podziału są jednak wyjątki, gdy wydawca jest tłumaczem lub ma doświadczenie translatorskie i wiedzę translologiczną, a mimo to występuje bariera między ich działaniami, wynikająca z odmiennej oceny oczekiwań czytelnika przekładu, jego wiedzy, wrażliwości czy otwartości na to, co obce, tzn. inne. Bardzo często wydawcy, niekiedy wbrew pierwotnej decyzji tłumacza, dążą do przystosowania oryginału do wzorców rodzimych w imię poczytności przekładu i zwiększenia popytu czytelniczego, co wypacza obraz autora i jego dzieła, a także działa odwrotnie: rozczarowuje odbiorcę, ponieważ pozbawia go przyjemności zaskoczenia innością, tym, co niewypowiedziane dotąd w jego języku. W ten sposób potrzeba popularyzacji, zaobserwowana również po stronie tłumacza, nie daje pozytywnych efektów w komunikacji międzykulturowej i wzajemnym zrozumieniu, które stanowi podstawową motywację przekładów.

Tłumacz literacki (oczywiście, jako model idealny) jest wtajemniczonym, lecz niezwykle rzadko bywa dysponentem tajemnicy, do której się zbliża, ponieważ nie ma potrzebnych do tego celu narzędzi marketingowych. Do niego należy artystyczne wykonanie projektu już gotowego. Stanowi niedoskonałe i dlatego właśnie najlepsze medium, dzięki niemu bowiem możliwa jest komunikacja międzykulturowa, oparta nie tylko na wielości różnych kultur w jednej przestrzeni językowej, lecz także na

⁷ U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa, PIW, 1994, s. 134 — zapożyczam termin „hipoteza interpretacyjna”.

wzajemnym ich przenikaniu, co Wolfgang Welsch nazywa transwersalnością⁸.

Transwersalność tłumacza polega na umiejętności przekraczania granic własnych przyzwyczajęń kulturowych i czytelniczych tak, by mógł znaleźć się wewnątrz świata przedstawionego, uczuć, sposobów myślenia i wartości obecnych w oryginale. Dlatego ważny jest dla przekładu etap dewerbalizacji oryginału, w którym wytwór jeszcze nie istnieje w postaci napisanego tekstu, lecz jest już gotowy w umyśle tłumacza, a więc egzystuje potencjalnie. Wiedzą o tym tłumacze lub intuicyjnie odczuwają wagę tego momentu czasowego, w którym jest to, czego jeszcze nie ma. Tadeusz Komendant tak pisał o swym doświadczeniu translatorskim z twórczością Bataille'a, które wymagało nie tylko wiedzy filozoficznej, lecz także przyjęcia innej perspektywy widzenia przez zanurzenie się w Bataille'owskiej otchłani mentalnej. Tylko przekroczenie granic jednostkowej i kulturowej wrażliwości oraz przyjętych torów myślenia pozwoliło tłumaczowi/tłumaczom zasygnalizować związek między *Historią oka* czy *Błękitem nieba* a inspiracją myślami de Sade'a, Hegla, Nietzchego i Heideggera w egzystencjalistycznych esejach Bataille'a:

[...] Jeśli istotnie Bataille pisze z głębi własnego grobu, oddanie tego po polsku wymaga przyjęcia podobnej perspektywy. [...] w głowie wirowały fragmenty zdań Bataille'a, nie dawały możliwości spoczynku, skazywały na męczarnie. [...] Było jak gdyby tak: jeśli pisanie zażegnuje szaleństwo — „Do pisania zmusza mnie, mam wrażenie, lęk, bym nie oszalał” — wówczas, w moim przypadku, niezbędny demontaż tego pisania owo szaleństwo wyzwalał⁹.

Batalia Komendanta o Bataille'a była batalią o autora i jego tekst, co wymagało odejścia od ograniczeń osobniczych i kulturowych.

Wyjątkowość tłumacza wynika z jego sytuacji i zajmowanego miejsca w procesie komunikacyjnym, jego kompetencji, należących do warunków koniecznych, a także z autorskich właściwości jego pracy, albowiem przekracza on normy zwykłego wykonawstwa. Próby określenia poetyki przekładu¹⁰ czy budowanie jego teorii¹¹ oraz pytania o dominantę translatolo-

⁸ Por. W. Welsch: *Racjonalność i rozum dzisiaj. O sytuacji obecnej: dwie wersje pożegnania z rozumem*. W: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego*. Cz. 2. Red. R. Kubiicki. Poznań, Fundacja Humaniora, 1998, s. 11–30 — na temat rozumienia terminu „transwersalny”.

⁹ T. Komendant: *Batalia o Bataille'a*. „Literatura na Świecie” 1985, nr 10, s. 277–278.

¹⁰ Por. E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice, „Śląsk”, 1998 — jako rozszerzone wcześniejsze rozważania autora.

¹¹ Por. m.in.: Z.B. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988; M. Adamczyk-Garbowska: *Polskie tłumaczenia an-*

giczną¹², podobnie jak jego definiowanie z tekstowego¹³, semantyczno-stylistycznego¹⁴, komunikacyjnego¹⁵, literacko-komunikacyjnego¹⁶, kulturowo-komunikacyjnego¹⁷ czy ontologicznego¹⁸ punktu widzenia, są wynikiem nieuchwytności przedmiotu przy określonej wykładni tekstowej i językowej. Dlatego większość wymienionych badaczy podejmuje zagadnienia ontologii przekładu, bo choć jego bytowanie przypomina sposób funkcjonowania literatury, to jednak różni się od niego. Dzieje się tak w znacznej mierze za sprawą tłumacza, który literalnie obcy tekst artystyczny, reprezentujący odmienną kulturę, przenosi w inną, zwykle sobie rodzimą kulturę za pomocą konstruowanego przez siebie wehikułu językowego. Tworzy specyficzną sytuację komunikacyjną, pozostając przeźroczystym dla czytelnika. Dialog przez poznanie, rozumienie i porozumienie między dwiema kulturami dokonuje się dzięki niemu, co nobilituje jego rolę i zobowiązuje. Relacja między autorem a tłumaczem, oryginałem a przekładem, kulturą wyjściową oryginału a kulturą docelową przekładu nie jest walką, ponieważ wymaga wzajemnej postawy rozumiejącej, czyli interpretacyjnej, wszystkich uczestników procesu przekładu. Pewnie dlatego przekładoznawcy tak często piszą o obowiązkach tłumacza, etycznie wartościując jego działania. Jak pisze Donald Davidson:

możliwość interpretacji [...] gwarantuje nie kontekst wspólnego języka, lecz stosowanie przez każdą ze stron konwersacji „passing theory” — ewoluującej teorii dotyczącej sposobu „mówienia” partnera; każda ze stron stara się zgodnie z metodą holistyczną budować swe przekłady wypowiedzi strony drugiej — tak, aby uzyskać spójną, niesprzeczną i prawdziwą (ze swego punktu widzenia) całość. [...] Stosująca ją strona stara się jednocześnie dostosowywać własny sposób „mówienia” do owej

gielskiej literatury dziecięcej. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988; K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, PWN, 2007.

¹² Por. A. Bednarczyk: *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa, PWN, 2008.

¹³ Por. A. Popovič: *Model komunikacji literackiej a przekład*. Tłum. J. Baluch. W: *Teoria i historia przekładu artystycznego (Materiały z konferencji naukowej w Szczawnicy, 17—19 marca 1972)*. Red. J. Baluch. Kraków, Wydawnictwo UJ, 1974, s. 25—36; E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako twórczość*. W: E. Balcerzan: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 231—239.

¹⁴ Por. E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków, Universitas, 2001; Eadem: *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z Europą Normana Daviesa*. Wstęp N. Davies. Kraków, Znak, 1999.

¹⁵ Por. A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa, PWN, 1998.

¹⁶ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN, 1986.

¹⁷ Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice, „Śląsk”, 1998.

¹⁸ Por. J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora...* — jak deklaruje autorka.

teorii ewoluującej. Tą drogą obydwie sposoby „mówienia” i obydwie „passing theory” upodabniają się stopniowo coraz bardziej, a komunikacja staje się coraz bardziej efektywna¹⁹.

Komunikacja międzykulturowa w przekładzie to nie tylko tłumaczenie jednej kultury na drugą, lecz nawiązanie porozumienia międzykulturowego z zachowaniem szacunku dla inności, wykraczanie poza rodzime ograniczenia tłumacza tak, by odbiorca mógł traktować obcość nie jako wrogość, lecz inną możliwość zrozumienia siebie, przez siebie zaś — innego, czyli siebie jako innego²⁰. Sprzeczności między kulturami nie mogą się wzajemnie znosić, powinny się uzupełniać, podobnie jak nie można pozbawiać oryginału jego usytuowania w czasoprzestrzeni lub mówić więcej lub mniej niż on sam — jak wiele lat temu pisał E. Nida²¹, pozostając w zgodzie z zasadami Paula Grice’a. Zatem odbywająca się w odbiorze oryginału konfrontacja kultur nie jest walką. Przypomina raczej *passing* teorii Davidsona.

Słusznie więc we *Wprowadzeniu* do swej książki zauważa Jolanta Kozak — to, na co już wcześniej zwracali uwagę przekładoznawcy — że „Przekład jest zdarzeniem hermeneutycznym”²², co w żadnym razie nie przeczy temu, że jest zdarzeniem komunikacyjnym. Rozmowa hermeneutyczna jest właśnie komunikacją i podstawą samorozumienia i zrozumienia innych, wymianą, której celem jest odkrywanie sensu za pomocą języka²³. Zatem interpretacja stanowi podstawę przekładu w aktach rozumienia tłumacza i odbiorcy jego dzieła, co pierwotnie wynika ze znaczenia etymologicznego słowa. Łacińskie *interpretatio* oznacza bowiem tłumaczenie, wyjaśnianie i komentowanie czegoś, a także odtwarzanie²⁴. Dla Hansa-Georga Gadamera interpretacja jest odzwierciedleniem, lustrem rzeczywistości lub tekstu. Według Paula Ricœura, stanowi rodzaj okna, które otwiera nową przestrzeń²⁵.

Tłumacz, „odbijając” oryginał, zniekształca go nieco, jak lustro Umberta Eco²⁶, bardziej otwierając okno niż dając kopię, choć kieruje się

¹⁹ J. Kmita: *Jak słowa łączą się ze światem*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, 1995, s. 294—295.

²⁰ Por. P. Ricœur: *O sobie samym jako innym*. Tłum. B. Chełstowski. Oprac. i wstęp M. Kowalska. Warszawa, PWN, 2003.

²¹ Por. E. Nida, W.D. Reybourn: *Meaning Across Cultures*. New York, Orbis Books Marz Knoll, 1981.

²² J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora...*, s. 9 i nast.

²³ Por. H.-G. Gadamer: *Słowo, rozum, dzieje*. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Wybór, wstęp i oprac. K. Michalski. Wyd. 2. Warszawa, PIW, 2000.

²⁴ Por. *Słownik wyrazów obcych*. Red. naukowy J. Tokarski. Warszawa, PWN, 1971, s. 312.

²⁵ Por. Ricœur: *O sobie samym jako innym...*

²⁶ Por. U. Eco: *Czytanie świata*. Tłum. M. Woźniak. Kraków, Znak, 1999.

wzorcem. Dzieje się tak dlatego, że każda interpretacja jest subiektywna, mimo obiektywności tekstu, a także dlatego, że tłumacz przynależy co najmniej do dwóch kultur: kultury oryginału i kultury rodzimej przekładu, których języki różnie logicznie, semantycznie i gramatycznie kategoryzują świat, w czym znajduje wyraz światopogląd innych zbiorowości. Nie ma jednej interpretacji — jak twierdził Richard Rorty²⁷ — podobnie jak sens ma wiele wykładni. Bliższy więc istoty interpretacji był Ricoeur.

Tłumacz jako interpretator obcej kultury otwiera okna sensów w postaci nowych perspektyw tekstu oryginalnego w innej czasoprzestrzeni, nie pozbawiając przy tym oryginału właściwych mu cech ideowych, artystycznych, semantycznych i funkcjonalnych w procesie makro- i mikrowyborów translatorskich. Spełniając kilka koniecznych warunków, dokonuje fuzji różnych horyzontów²⁸: autora, kultury wyjściowej oryginału, jego odbiorcy oraz własnego horyzontu conceptualnego i horyzontu odbiorcy sekundarnego, uwikłanego w czasoprzestrzeń przekładu²⁹. Na czasoprzestrzeń składa się określony czas historyczny i miejsce zajmowane w przestrzeni fizycznej, mentalnej i kulturowej.

W Słowenii od 1990 r. do 2006 r. przetłumaczono około 50 polskich książek, obejmujących poezję, prozę i dramat, nie licząc pojedynczych utworów opublikowanych w czasopiśmie. Tłumaczone teksty pochodzą z różnych epok, choć dominują utwory z okresu romantyzmu oraz literatura dwudziestowieczna. Recepcji literatury polskiej w Słowenii nie sposób jednoznacznie określić. Jej znajomość nie należy na pewno do masowej. Sięgają po nią w większości przypadków artyści, pisarze, humaniści, polonofile i poloniści. Niewątpliwie w słoweńskiej świadomości literackiej literatura polska zajmuje stałe miejsce i nowe przekłady mogą funkcjonować w intertekstualnym kontekście w zakresie już znanych przekładów, nawiązując również relacje intertekstualne z literaturą słoweńską³⁰.

W tym samym czasie w tłumaczeniu na język polski ukazało się 25 słoweńskich książek poetyckich i prozatorskich w większości w wydawnictwach niskonakładowych. Jest to twórczość zaledwie kilku pisarzy i poetów debiutujących od lat 60. do końca XX w. Najczęściej pojawiały się przekłady prozy Draga Jančara. Jego nazwisko jest niewątpliwie rozpoznawalne przez polskich czytelników dzięki tematyce esejów i jakości tłu-

²⁷ Por. R. Rorty: *Kariera pragmatysty*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Tłum. T. Bieroń. Kraków, Znak, 1996, s. 88—107.

²⁸ Por. H.-G. Gadamer: *Słowo, rozum, dzieje...*, s. 33.

²⁹ Por. M. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa, Czytelnik, 1982, s. 469—489 — na temat różnych form czasoprzestrzeni zewnętrznych i wewnętrznych powieści.

³⁰ Por. B. Tokarz: *Intersubiektywność i intertekstualność przekładu artystycznego*. W: B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie...*, s. 10—26.

maczeń Joanny Pomorskiej. Spośród tłumaczonej twórczości poetyckiej najlepiej znana jest w Polsce poezja Tomaža Šalamuna, nie tylko w tłumaczeniu jego siostry Katariny Šalamun-Biedrzyckiej, ale także za sprawą wcześniejszych przekładów Juliana Kornhausera. Interesująca i inna niż polska poezja Gregora Strnišy, Alojza Ihana, Aleša Debeljaka i Uroša Zupana pozostała szerzej niezauważona z uwagi na niskonakładowy charakter wydawnictw, w których była opublikowana. Ukazanie się dwujęzycznej antologii poezji słoweńskiej *Srebro i mech* w wyborze i tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej stanowi ważne, choć z konieczności ograniczone, uzupełnienie obrazu słoweńskiej poezji w oczach polskiego, elitarnego czytelnika. Pozostałe wybory translatorskie odzwierciedlają bardzo indywidualną motywację tłumaczy.

Niewątpliwie niewiele jest przekładów z literatury słoweńskiej w przykładowo wybranych latach 1990—2006 i nie jest to, poza wymienionymi nazwiskami, literatura reprezentatywna dla twórczości słoweńskiej. Słoweńcy przetłumaczyli Miłosza, Herberta, Różewicza, Zagajewskiego, Gombrowicza, Mrożka, Tkaczyszyna-Dyckiego, Tokarczuk, Stasiuka, eseje filozoficzne Kołakowskiego. Polacy nie znają poezji Srečka Kosovela, twórczości Edwarda Kocbeka, poezji egzystencjalistycznej czarnego nurtu Danego Zajca, wspomnianego Gregora Strnišy, Ervina Fritza, muzycznej frazy poetyckiej Milana Jesiha, wymienionego Alojza Ihana, prozy po 1990 r. równie ciekawej, lecz innej niż polska tego samego okresu: Andreja Blatnika, Vlada Žabota, Feriego Lainščka, Polony Glavan, Niny Kokelj. Nazwiska można by wymieniać dalej, bo wiele jest ciekawej literatury słoweńskiej i są tłumacze, absolwenci słowenistyki, którzy w swym CV nie mogą się jeszcze poszczycić dużym dorobkiem translatorskim, choć są przygotowani do tego, by sprostać zadaniom tłumacza. Nie wzbudzają jednak zainteresowania wydawców wydawnictw wysokonakładowych, którzy rzadko potrafią ocenić wartość literatury proponowanej im przez tłumacza. Tak zwana rynkowa polityka wydawnicza nie opiera się na zaufaniu do wtajemniczonego, lecz na symulacji strat i zysków. Nie znajdując potwierdzenia, że proponowana literatura może zyskać popularność i tym samym wartość rynkową, nie chcą ryzykować, a czytelnik pozostaje w przeświadczeniu, że nie ma nic godnego uwagi w innych literaturach słowiańskich. Publiczność czytająca wybiera bowiem z oferty, którą przedstawiają jej wydawcy, a bardziej wymagająca jej część osłuchana jest z opiniami krytyki literackiej, wypowiedzanymi w formie esejów.

W całym tym procederze nie ma winnych, a ewentualne rozwiązania mogą być tylko listą dobrych życzeń. Kultura ponowoczesna nie sprzyja pasjonatom, zdolnym dostrzec i propagować wartości pozbawione lub pozornie pozbawione piętna rynkowości. Nie zawsze bowiem potwierdza

się przekonanie o tym, że wartość artystyczna sama się obroni. Wartość się obroni, pod warunkiem, że będzie poznana. Bez przekładu, dobrego przekładu, nie jest to praktycznie możliwe.

Mimo wszystko pasjonatów do pewnego stopnia przypominają wydawcy internetowi i niskonakładowi, balansujący na granicy równowagi finansowej. Jednak możliwość dotarcia tych ostatnich do szerszego odbiorcy pozostawia dużo do życzenia. Tłumacze pozostają z nimi w pewnym porozumieniu, co oznacza, że mają wpływ na decyzje w zakresie propozycji literatury do tłumaczenia. Niestety, również pod tym względem są ograniczenia, skoro na przykład wydawnictwo specjalizujące się w publikowaniu literatur z języków o mniejszym zasięgu terytorialnym odmawia wydania utworu czy autora należących do takiej właśnie literatury, nie wiedząc ani co, ani kto są proponowani, nawet nie przez tłumacza, lecz krytyka literackiego czy specjalistę literaturoznawcę. Dziwi to, szczególnie w konfrontacji z pisanymi i wygłaszanymi deklaracjami w obronie kultur i narodów odmiennych od głównego nurtu globalizacyjnego. Odmienność nie oznacza uboga, nudna ani prymitywna, tylko inna ze względu na swe miejsce w Europie.

Wydaje się, że przepaści interesów i różnych kompetencji między tłumaczami a dysponentami rynku literackiego nie można zlikwidować, co również nie stanowi problemu jedynie polskiego. Przed kilku laty w Słowenii powstała inicjatywa nazwana Forum Kultur Słowiańskich, której celem jest wzajemne propagowanie różnych literatur słowiańskich, między innymi przez ich przekłady. Od niedawna, chyba, Polska jest również członkiem tego Forum, obok Słowenii, Chorwacji, Bośni i Hercegowiny, Macedonii, Serbii, Czech, Słowacji, Czarnogóry i Rosji. W dokumencie założycielskim, który rozwija hasło tej organizacji, „sto słowiańskich powieści”, zakłada się publikacje w krajach członkowskich przekładów dziesięciu wybranych powieści z każdego kraju, co łącznie daje sumę stu powieści. Wyboru powieści do tłumaczenia mają dokonywać powołane w poszczególnych krajach zespoły, składające się z pisarzy, krytyków literackich i literaturoznawców. Wybierać będą spośród rodzimej twórczości literackiej tych autorów i te utwory, które uznają za najbardziej interesujące. W Słowenii taki zespół już się ukonstytuował i wybrał dziesięć powieści słoweńskich.

Trudno przewidzieć, czy to przedsięwzięcie zostanie zrealizowane, podobnie jak trudno ocenić, czy jest to do końca dobre rozwiązanie. Na pewno można je traktować jako próbę zasypania wspomnianej przepaści, lecz pozostaje problem finansowy. W dokumentach z posiedzeń Forum Literatur Słowiańskich wpisano bowiem punkt, że koszty publikacji przekładów ponosi strona wydająca. Jeżeli wyłącznie wydawca będzie ponosić ciężar wydania, to musi zapytać o opłacalność. Czy zaufa zespołowi znawców pochodzących z kultury wyjściowej oryginału, czy poprosi o zdanie własnych spe-

cialistów, pochodzących z kultury docelowej przekładu — pozostaje niewiadomą. Porozumienie powinno nastąpić również na poziomie relacji kultura wyjściowa — kultura przyjmująca, co dokonuje się w przekładzie za sprawą jego medium, czyli tłumacza, którego nie można pomijać w tego typu ustaleniach. Przekład jako tekst jest bowiem przestrzenią, w której następuje „fuzja horyzontów”: autora, tłumacza, odbiorcy wyjściowego wpisanego w kulturę i odbiorcy docelowego z jego uwarunkowaniami kulturowymi.

Tłumacz, mimo ograniczenia zakresu wyboru, proponuje autora i utwór lub negocjuje decyzję, którą motywuje swe wybory na poziomie rozwiązań językowych. Spoza nich, przede wszystkim, wyłania się osoba tłumacza: jego interpretacja i przyczyna wyboru konkretnego tekstu lub kierunek jednostkowego odczytania³¹. Niezależnie więc od ograniczeń narzuconych przez formę i miejsce publikacji przekładu tłumacz dokonuje wyboru albo na makropoziomie, czyli w zakresie epoki, autora i utworu, albo na mikropoziomie obejmującym rozwiązania językowe, poczynawszy od ekwiwalencji leksykalnej, fonetyczno-fonologicznej, przez morfologiczno-składniową, po konceptualizację stylistyczną. Jest on bowiem nie tylko rzemieślnikiem o talencie artysty — jak twierdził Karl Dedecius³² — lecz specyficznym odbiorcą/nadawcą przynależnym do dwóch kultur. Na model idealny tłumacza składają się oczekiwania i wyobrażenia postulatywne odbiorców jego wersji utworu. W bardzo różnym stopniu model wciela się w praktykę translatorską. Jego realizację określa kontekst psychologiczny i socjologiczny osoby tłumacza i jego przynależność do kultury rodzimej. Ostateczna reekspresja oryginału, będącego prototypem przekładu, zależy od modelu świata wpisanego w język i kulturę przyjmującą, od wrażliwości, kompetencji i wiedzy tłumacza oraz od jego zdolności empatyczno-transgresywnych, a także od modelu kultury na poziomie funkcjonowania stereotypów³³; od tego, czy należy ona do wzorca kultury zamkniętej, czy też otwartej. Jeżeli któryś z tych wzorców zaczyna dominować, to dana kultura znajduje się w stanie zagrożenia z powodu zachwiania równowagi między siłami identyfikacji i projekcji, działającymi na poziomie zbiorowości i jednostki³⁴.

³¹ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*

³² Por. K. Dedecius: *Notatnik tłumacza*. Tłum. J. Prokop. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1974.

³³ Por. m.in. *Narody i stereotypy*. Red. T. Walas. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995; W. Lippman: *Publik Opinion*. New York 1965; U.M. Quasthoff: *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambiwalentna funkcja stereotypów w komunikacji międzykulturowej*. W: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. „Język a Kultura”. T. 12. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998, s. 11—30; *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)...*

³⁴ Por. E. Morin: *Duch czasu*. Tłum. A. Olędzka-Frybesowa. Kraków, Znak, 1965.

Każda kultura zawiera elementy innych kultur, nie ma już bowiem całkowitej własności ani całkowitej obcości. Dzięki temu możliwe jest wzajemne wzbogacanie, a wszystkie inne kultury — jak twierdzi Wolfgang Ivers — stają się wewnętrznymi treściami danej kultury³⁵, służąc jej potrzebom mentalnym i komunikacyjnym. Tłumacz, dokonując wyboru, odpowiada na własne i zbiorowe potrzeby: potwierdzenia i samoakceptacji w obcym utworze, wzbogacenia, otwarcia i inności, inspiracji intelektualnych i emocjonalnych. Z tych powodów jego postawa zawsze jest mediacyjna; nawet wówczas, gdy postuluje jakieś wzorce zachowań, przeżywania i poznawania. Szok może również służyć mediacji, zmuszając odbiorców przekładu do refleksji.

Wpływ tłumacza na miejsce publikacji i jej postać bywa raczej znikomy. Sposób zaistnienia przekładu określają kontekst i prawa rynku, a niekiedy — w przypadku czasopism, antologii, druków festiwalowych (rzadziej samodzielnej książki autorskiej) — zlecenie, ponieważ wyboru dokonuje jakiś zespół lub redaktor tomu czy pisma. Tłumacz nie może być jednak bezwolnym wykonawcą. Jego akt wyboru ulega tylko w wymienionych przypadkach znacznym ograniczeniom, będąc wyrazem ogólniejszych tendencji obecnych w kulturze przyjmującej. Granice jego swobody są uzależnione między innymi od profilu czasopisma lub wydawnictwa. Poza programowymi założeniami czasopisma zawartość poszczególnych numerów (np. tematyczna) może zależeć również od indywidualnego pomysłodawcy.

Choć swoboda w zakresie makrowyborów tłumaczy bywa ograniczona, to przyczyny ich własnych wyborów nie są możliwe do jednoznacznego określenia. Można je wyłącznie hipotetycznie przybliżyć. Racjonalizacji nie podlega gust estetyczny, odgrywający bardzo ważną rolę w wyborze i w procesie przekładu, bo przekład artystyczny to także radość tłumaczenia. Przyjemność wynika z twórczego oraz dynamicznego przebywania i zmagania się z tekstem obcym, wymagającym przekroczenia granic własnej kultury, języka i często osobowości po to, by na nowo odkryć siebie i swą kulturę. Tłumacz nie bez przyczyny został nazwany przez Annę Legeżyńską „drugim autorem”³⁶, przez Karla Dedeciusa — artystą i niewolnikiem³⁷, a według Edwarda Balcerzana, przebywa w „zwielokrotnionej ojczyźnie”³⁸, a więc jego tożsamość ma charakter transwersalny (parafrazując Welscha), ponieważ dokonuje ciągłej

³⁵ Por. W. Ivers: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. W: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego...*, s. 195—222.

³⁶ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*

³⁷ Por. Dedecius: *Notatnik tłumacza...*

³⁸ Por. E. Balcerzan: *Perehenia i słoneczniki*. Poznań, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, 2003, s. 107—109, 144—145.

triangulacji³⁹, dzięki czemu jest bogatszy niż dysponenci jednej kultury, do których skierowany jest przekład.

Rozmowa języków i kultur

W przekładzie tłumacz, korzystając z posiadanych kompetencji, wydobywa te wartości, które powstają w wyniku konfrontacji dwóch osobowości i dwóch kultur. Jego dążenie do ekwiwalentyzacji oryginału napotyka bowiem na opór materii języka i opór schematów myślowych własnej kultury. Musi więc przekroczyć kulturowe i jednostkowe przyzwyczajenia mentalne, by znaleźć się wewnątrz obcego świata myśli i wyobraźni. Będąc bilingwalnym i bikulturowym uczestnikiem kultury, kieruje efekt swej interpretacji oryginału do innego, rodzimego odbiorcy. Ma jednak nad nim przewagę z uwagi na posiadaną wiedzę i wrażliwość, jeśli chodzi o drugą kulturę. Dokonuje wyborów na poziomie autorów, utworów, epok oraz — najczęściej — na poziomie języka. Nie zawsze to, co mogłoby szokować czytelnika kultury przekładu, jest dla niego tym samym szokiem. Obce nie musi być wrogie. Przeciwnie, wywołuje zwykle potrzebę prze wartościowania własnej perspektywy oglądu, co nie zapewnia bezpieczeństwa, bo jest nieprzewidywalne, lecz stanowi warunek poznania i kreacji. Dlatego **niektóre utwory literackie czekają dłużej na swych tłumaczy niż inne**. Są to na ogół dzieła niemieszczące się bądź w systemie oczekiwań odbiorcy docelowego przekładu, bądź także w dotychczasowych przyzwyczajeniach czytelnika oryginału.

Mimo że przekład artystyczny stanowi istotny element dialogu międzykulturowego, różne literatury i kultury zawsze — w mniejszym lub większym stopniu — oddziaływały na siebie. W zakresie wielkich kultur (europejska, azjatycka, afrykańska itp.), a w miarę zwiększających się możliwości komunikacyjnych (fizycznie i mentalnie) także między wielkimi kulturami, zachodziły próby wzajemnego porozumienia w celu rozszerzenia odczuwania i rozumienia człowieka oraz jego relacji ze światem, a więc siebie samego. Dokonują tego artyści, uczestnicząc w kształtowaniu się nowych epok, nurtów myślowych i artystycznych. Rola twórców słowa jest o tyle specyficzna, że w języku zawiera się obraz kultury. Każdy język dysponuje odmiennymi sposobami konceptualizowania i kategoryzowania rzeczywistości. Znajomość języków umożliwia więc korespon-

³⁹ Por. E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie*. Z angielskiego przełożył M. Roniker. Londyn, Aneks, 1995, s. 209—212.

dencję kultur, dokonującą się w literaturze, co wykorzystują poszczególni twórcy w postaci własnych propozycji artystycznych.

Wraz ze wzrostem możliwości komunikacyjnych i różnorodnością cywilizacyjną zwiększa się korespondencja między założeniami ideowymi, doktrynami estetycznymi i typem niektórych rozwiązań artystycznych w różnych kulturach. Ich obserwacja doprowadziła do powstania między innymi teorii archetypów Carla Gustawa Junga, teorii kompleksu archetypicznego Gastona Bachelarda, hermeneutycznej teorii przekładu Georga Steinera czy nawet teorii kulturowej na temat historycznej ciągłości literatury Ernsta Roberta Curtiusa, będącego również pod wpływem teorii archetypu. W ten sposób próbowano znaleźć motywację dla podobieństw między nieraz bardzo odległymi kulturami oraz kategorię badawczą, pozwalającą na prowadzenie badań porównawczych. Do lat 70. ubiegłego wieku najchętniej badania te były ograniczone do opisywania wzajemnych wpływów, dokumentowanych zwykle kontaktami osobistymi lub potwierdzoną lekturą utworów.

Złożoność przedmiotu badań komparatystyki, także literackiej, wykracza poza język. O ile twórcy, czerpiąc z lektury utworów w obcych językach, dają autorsko oryginalną propozycję artystyczną, o tyle działanie tłumacza jest ograniczone właśnie do języka, mimo że bez posiadania rozległej wiedzy, doświadczenia lekturowego, talentu i wrażliwości nie mógłby stworzyć dobrego przekładu. Jego decyzje są świadectwem spotkania się kultur i osobowości, ponieważ w języku właśnie (rodzimym) odnajduje sposoby wyrazu dla tego, co obce, lecz nieistniejące poza możliwościami ludzkimi. W toku wypełniania obowiązku przybliżania obcej literatury nadaje znaczenie postrzeżeniom dotąd nienazwanym, by przez ich określenie zobaczyć więcej niż na to pozwala wiedza w danej kulturze. Jak ten proces przebiega, pokazują badania nad przekładem, które powinny stanowić podstawę badań komparatystycznych z punktu widzenia jednostki i z punktu widzenia zbiorowości. Tłumacz jest bowiem uwikłany i ograniczony możliwościami percepcyjnymi własnej kultury odzwierciedlonej w języku. W tym celu, szanując system języka rodzimego, posługuje się występującymi w nim anomaliami, by uchwycić to, co dotąd nie było wyrażalne, „światło” powstałe w przestrzeni językowej.

„Światło” między językami

Związek między przekładem a komparatystyką jest tyle oczywisty, co skomplikowany, choćby dlatego, że przekład jest czynnością artystyczną i rzemieślniczą, a komparatystyka — dziedziną nauki o literaturze. Wynika stąd rodzaj relacji między nimi, oparty na wzajemnym zbliża-

niu, bardziej lub mniej uświadamianym przez tłumaczy i badaczy. W niewielkim bowiem stopniu ustalenia z zakresu komparatystyki kierują decyzjami translatorskimi i powstałym w ich wyniku tekstem przekładu. Komparatyści z kolei dostrzegają najczęściej przekład jako dokument rozpoczynający określony nurt literacki bez uwzględniania efektów ciągłości procesu przekładowego, np. w zakresie kształtowania się indywidualnej poetyki twórcy tłumacza. Najlepsze bowiem przekłady są często dziełem pisarzy ze względu na kreacyjną funkcję tłumacza literatury. Nie oznacza to jednak, że nie-pisarze nie mogą tłumaczyć literatury. To właśnie oni, jeśli nie mają ukrytych predyspozycji artystycznych, korzystają z wiedzy zgromadzonej przez literaturoznawstwo porównawcze.

Komparatystyka opisuje wzajemne kontakty, sposoby i cele ich nawiązywania, jak również możliwości porozumienia między różnymi literaturami i kulturami. Bada rodzaj tych kontaktów i zależności typologiczne między nimi zachodzące z perspektywy jednej literatury lub kilku. Korzysta z badań historycznoliterackich w zakresie procesu literackiego i ustaleń teorii literatury, a nade wszystko z samych faktów literackich poddawanych analizie porównawczej.

Przekład jako czynność o charakterze artystycznym nie może zbyt uwzględniać ustaleń typologicznych, tak jak dobra literatura nie powstaje zgodnie z ustalonym przepisem nawet w okresach dominacji poetyk normatywnych. Przyczynia się natomiast do uświadomienia odbiorcy istnienia „kompleksu utworów literackich [...], uzależnionych rozwojowo i typologicznie”⁴⁰, czym zajmuje się komparatystyka. Stanowi ważny, a niekiedy pierwszy impuls do pojawienia się związków strukturalno-artystycznych między literaturami, a jego analiza i typologia dokonana przez krytykę i teorię przekładu wyznacza jeden z zakresów badań komparatystycznych. Studia nad przekładem artystycznym znajdują się w sferze zainteresowań literaturoznawstwa porównawczego, porównanie i porozumienie bowiem stanowi ich istotę. Efekty tego porównania mogą mieć charakter strukturalno-językowy bądź typologiczno-mentalny.

Badania pierwszego typu definiują pokrewieństwa wynikające z kontaktu między dwoma systemami językowymi i literackimi, z których literatura przyjmująca bądź ulega modyfikacji (przekłady z wielkich i dominujących w określonym czasie literatur), bądź narzuca własny wzorzec w zakresie zarówno struktur językowych, jak i literackich sposobów przedstawiania. Są to wzorce modelowe, dotyczące odbioru przekładowego obcych literatur, niekoniecznie zgodne z praktyką literacką. Można

⁴⁰ D. Ćurišin: *Podstawowe typy związków i zależności literackich*. W: *Studia z teorii literatury*. Red. M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977, s. 360.

więc mówić o przewadze jednego z typów związków strukturalno-językowych w przekładowej recepcji literatur o mniejszym i większym obszarze językowym. Odrębne zjawisko stanowią literatury egzotyczne ze względu na ich diametralną odrębność kulturową, np. literatura japońska czy literatura iberoamerykańska dla Europy.

Różnią się polskie przekłady literatury francuskiej i literatury słoweńskiej, ponieważ inną pozycję w dziejach zajmuje w nich literatura polska. Przekłady i spolszczenia utworów Moliera (od XVIII w.) przyswoiły językowi polskiemu między innymi dowcip francuski — równocześnie finezyjny i zmysłowy, a także formy zbliżone do trybu *subjunctif*, w postaci konstrukcji zdaniowych z użyciem czasowników modalnych⁴¹. Natomiast w większości przekładów poezji słoweńskiego romantyka Prešerna dominuje wzorzec poetyki Mickiewicza; niekiedy tłumacze odwołują się do modelu młodopolskiego, co nie ma żadnej motywacji, poza tym, że pozornie zmniejsza dystans czasowy między oryginałem a odbiorcą, choć dokonuje tego z widoczną szkodą dla oryginału⁴². Obecność modelu Mickiewiczowskiego w przekładach podporządkowuje romantyzm poetyki Prešerna znanemu odbiorcy polskiemu wzorcowi literackiemu, zamykając możliwość interpretacji jego twórczej odrębności. Mimo że poezja Mickiewicza, którą znał Prešeren prawdopodobnie z prywatnych przekładów i interpretacji swego przyjaciela Matiji Čopa⁴³, odegrała istotną rolę w zakresie kształtowania się jego programu romantycznego, poetyckiej ideologii i konceptu kilku utworów, był Prešeren twórcą w pełni oryginalnym i wykraczającym poza kontekst romantyczny. Tego, niestety, nie oddają polskie przekłady.

W przeciwieństwie do nich, słoweńskie przekłady poezji polskiej, przede wszystkim tłumaczenie *Pana Tadeusza* Rozki Štefan i poezji Czesława Miłosza oraz Cypriana K. Norwida Tonego Pretnara, nie burząc słoweńskiego systemu językowego, przybliżają go do przekazania specyficznej wrażliwości poznawczej i emocjonalnej wpisanej w język oryginału.

Związki typologiczno-mentalne, wynikające ze spotkania się w przekładzie różnych uwarunkowań kulturowych, społecznych, psychologicznych i literackich (te wynikają z odmiennych rytmów procesów historycznoliterackich)⁴⁴, określają prawidłowości rządzące różnymi obrazami twórców, jakie powstają w wyniku przekładu ich dzieł. Pisali o tym między innymi: Borys Tomaszewski, podkreślając istnienie rosyjskiego Heinego, obok niemieckiego, rosyjskiego Bérangera⁴⁵, obok francuskiego;

⁴¹ Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie...*, s. 143—147.

⁴² Por. *ibidem*, s. 112—123.

⁴³ Por. R. Štefan: *Prešeren in Mickiewicz*. „Slavistična revija” 1963, s. 181—198.

⁴⁴ Por. D. Đurišin: *Podstawowe typy...*

⁴⁵ Por. B. Tomaszewski: *La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*. „Revue des Etudes Slaves” 1928, cah. 3—4, s. 236—238.

Stefania Skwarczyńska — w studium o polskim *Hamlecie*⁴⁶, Dionyz Ďurišin zaś — w studium o słowackim *Gogolu*⁴⁷. Wszystkie te uwarunkowania znajdują odzwierciedlenie w języku przekładu i wyznaczają granice zbliżenia do formy konceptualizacji językowej oryginału. Każdy język bowiem inaczej selekcjonuje dane obserwacyjne za pomocą form leksykalnych, fleksyjnych i składniowych. Ze względu na różnorodne uwarunkowania języki „oświeclają się” wzajemnie — jak pisze Eva Hoffman⁴⁸, tzn. w różnym stopniu natężenia wydobywają prawidłowości tkwiące w danych obserwacyjnych. „Światło” między językami poszerza możliwości poznawcze świata. Dlatego między innymi „przekład jest [...] celowy dla wyrażenia najintymniejszych relacji między językami”, języki bowiem są „spokrewnione w tym, co chcą wyrazić, uzupełniają się w samych swoich intencjach [...]. Prawdziwy przekład jest przezroczysty, nie przesłania oryginału — pisze Walter Benjamin — nie pozbawia go światła, lecz czysty język, niejako wzmocniony przez swe własne medium, tym jaśniejszym snopem rzuca światło na oryginał”⁴⁹.

Zatem wnioski o charakterze typologiczno-mentalnym obejmują nie tylko prawidłowości (a wśród nich analogie i różnice) dotyczące prądów literackich, rodzajów, gatunków i elementów konstrukcji utworu — jak proponuje Ďurišin w sferze badań typologicznych, lecz pochodzą z języka. To w nim odzwierciedlają się uwarunkowania procesu historycznoliterackiego, kulturowego, społecznego i w płaszczyźnie indywidualnej/zbiorowej — uwarunkowania psychologiczne. Literatura unaczynia je w konstrukcjach artystycznych języka, składających się między innymi na obraz poetycki, bohatera, fabułę itp., który to **stopień uogólnienia pozwala komparatyście orzekać o prawidłowościach w ramach różnic i analogii między literaturami**. Typologiczne badania komparatystyczne w niewielkim stopniu uwzględniają czynnik mentalny, wskazując na zbieżności na poziomie konstrukcji, nie zaś tego, z czego ta konstrukcja powstała.

Doświadczenie mentalne oparte jest na doświadczeniu zmysłowym postrzegania świata przez jednostkę, która zawsze funkcjonuje w jakiejś zbiorowości komunikacyjnej. Zachodzi więc wzajemne oddziaływanie

⁴⁶ Por. S. Skwarczyńska: *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej (Na przykładzie „Hamleta” w wersji Józefa Paszkowskiego)*. W: S. Skwarczyńska: *Pamięć historyj a teorię literatury*. Warszawa, PAX, 1975, s. 187—221.

⁴⁷ Por. D. Ďurišin: *Podstawowe typy...* oraz Idem: *Slovenska realistická poviedka a N.V. Gogol*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1966.

⁴⁸ Por. E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie...*

⁴⁹ W. Benjamin: *Zadanie tłumacza*. Tłum. J. Sikorski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Tłum. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1975, s. 296, 298, 303.

doświadczeń postrzeżeniowych zawartych w języku będącym tworem zbiorowym i jednostkowym. Jako taki modeluje on świat i myśli wypowiedzającego, a także jest modelowany z punktu widzenia jego użytkownika⁵⁰. Dlatego na jednostkowe doświadczenie mentalne składa się zarówno indywidualne przetwarzanie danych obserwacyjnych (uwarunkowania społeczne, kulturowe itp.), jak i pamięć o innych, o obecnych w danej zbiorowości sposobach przetwarzania (w tym literackiego). Następuje więc spotkanie różnych postaw subiektywnych, które nie sumują się, lecz tworzą zbiór podobny do magazynu. Elementy zbioru są aktualizowane w konkretnych sytuacjach i noszą znamiona podmiotu aktualizującego. Językowa konceptualizacja i kategoryzacja oparte są na doświadczeniach intersubiektywnych. Wykracza poza język w kierunku szeroko pojętego kontekstu, ujawniając kulturę, wiedzę o świecie i sposoby interpretacji rzeczywistości przez użytkownika języka. Wszystko to sprawia, że wytwarza się pewien mechanizm postrzeżeniowo-interpretacyjny tyleż indywidualny, co zbiorowy. Ludzi łączą bowiem zdolności mentalne, lecz różnicują doświadczenia mentalne⁵¹.

Dlatego, jak się wydaje, Benjamin pisał o wzajemnym uzupełnianiu się języków w zakresie intencji przez nie wyrażanych, widząc różnice między „przedmiotem myślenia” a „sposobem myślenia”. Języki spokrewnia „przedmiot myślenia” i potencjalne zdolności mentalne przypisane człowiekowi, a to sprawia, że pokrewieństwo nie musi oznaczać absolutnego podobieństwa, tak jak przekład nie oznacza reprodukcji⁵².

Wybitni komparatyści literaccy, jak Ernst Robert Curtius, poszukiwali pokrewieństwa między literaturami w przedmiocie myślenia. Curtius podstawę taką upatrywał w archetypie⁵³, Leo Spitzer — w idei, stwarzającej możliwość istnienia „wielości w jedności”⁵⁴ i „jedności w wielości”. Podobnej wspólnoty między kulturami dopatrywali się Carl Gustaw Jung (w archetypie) i Mircea Eliade (w micie). Charakterystyczne, że tak ukie-
runkował ich myślenie kontakt z odległymi kulturami, przede wszystkim

⁵⁰ Por. A. Wierzbicka: *Język — umysł — kultura*. Wybór prac pod red. J. Bartmińskiego. Warszawa, PWN, 1999 — szczególnie na temat językowej kategoryzacji świata oraz relacji między kulturą, historią, doświadczeniem zmysłowym, emocjami a językową konceptualizacją.

⁵¹ Por. D. Davidson: *Zdarzenie mentalne*. Tłum. T. Baszniak. W: D. Davidson: *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*. Wybrała i wstępem poprzedziła B. Stanosz. Warszawa, PWN, 1992, s. 163—193.

⁵² Por. W. Benjamin: *Zadanie tłumacza...*

⁵³ Por. E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Wyd. 2. Kraków, Universitas, 1997.

⁵⁴ Por. L. Spitzer: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore 1963.

kulturami Dalekiego Wschodu⁵⁵. Pokrewieństwo jednak nie było przez nich traktowane jako absolutne podobieństwo, bo sposób myślenia oraz ekspresję literacką i językową uzależniali od uwarunkowań zewnętrznych, które motywowały określone doświadczenie mentalne. Przekład artystyczny w szczególnie sposób unaocznia pokrewieństwo między literaturami i językami. Międzyjęzykowe „światło” odkrywa inne możliwości poznawcze i sensory, nie niszcząc tożsamości. Tożsamość jednostki, literatury, kultury, określa bowiem w równym stopniu identyfikacja fizyczna co mentalna, związana ze sposobem myślenia, a więc mechanizmem postrzeżeniowo-interpretacyjnym, który podlega doświadczeniowym modyfikacjom. Świadomość kierująca decyzjami translatorskimi tłumacza egzystuje poza konkretnymi relacjami między tekstem oryginału a tekstem przekładu. Istnieje więc przed tekstem przekładu i przed procesem współdziałania komunikacyjnego, ponieważ poprzedza ją pytanie o cel podejmowania czynności. Cel czynności wynika ze spotkania się dwóch tożsamości — autora i tłumacza, uwikłanych w różne określające je doświadczenia. Obraz oryginału powstaje u tłumacza dzięki wzajemnemu oświetlaniu się języków: języka oryginału i potencjalnie funkcjonującego języka przekładu, bo myślimy w języku. **Oprócz przekładów zrealizowanych drukiem występują więc przekłady obecne, choć nieujawnione.** Będzie to dotyczyło nie tylko przekładu z języka na język, lecz także z kultury na język, a ponieważ przekład artystyczny znacznie wykracza poza język, w „świecie” międzyjęzykowym znajduje się całość doświadczenia mentalnego autora i tłumacza, których ekspresją jest konkretna konceptualizacja literacka.

W takim rozumieniu przekład artystyczny stanowi ważny element badań komparatystycznych ze względu na ukonkretnioną korespondencję między literaturami, wykraczającą poza związki genetyczne oparte na zewnętrznym kontakcie. W znacznej mierze przynależy do procesu historycznoliterackiego kultury przyjmującej. Ujawnia siły identyfikacyjne w spotykających się literaturach i kulturach, których nośnikiem jest język literacki.

Komparatystyka uwzględnia funkcję przekładów we wzajemnych kontaktach między literaturami jako dokument obustronnych związków, przyznając im rolę pośrednika, co niewątpliwie jest godne podkreślenia. Nie interesuje się natomiast oceną tłumaczenia⁵⁶, w którą zwykle wpi-

⁵⁵ Por. C.G. Jung: *Psychologia a religia*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa, Książka i Wiedza, 1970; Idem: *Podróż na Wschód*. Wybór i oprac. L. Kolankiewicz. Przekład zbiorowy. Warszawa, 1989; M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa, PIW, 1974.

⁵⁶ Por. D. Ďurišin: *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1975. Pisała też na ten temat L. Spyryka: *Krytyka przekładu a komparatystyka literacka*

sany jest rodzaj kontaktów mentalnych i artystycznych, mogących stanowić o rodzaju wzajemnych lub jednostronnych inspiracji. Wprawdzie Ďurišin wyjaśnia ograniczoną początkowo recepcję utworów Gogola stanem rozwoju literatury słowackiej, lecz nie wiąże tego bezpośrednio z tłumaczeniami utworów tego pisarza. Przekład wyznacza dla niego margines badań nad recepcją, częściowo porównawczą genologią, i procesem historycznoliterackim. Można sądzić, że takie stanowisko wynika z niedostatecznie silnego uwzględnienia wzajemnych wpływów konceptualizacji literackich w różnych językach, uzależnionych od innych doświadczeń mentalnych.

Sami twórcy, szczególnie ci, którym przyszło tworzyć na emigracji, różnie ustosunkowują się do możliwości swego zaistnienia w kulturze obcego kraju, a więc pośrednio i bezpośrednio do stopnia przekładalności swych utworów na inny język. Jedni są przekonani o niepełnej przekładalności oryginalnej ekspresji, chroniąc w ten sposób — jak im się wydaje — własną tożsamość. Taki charakter mają poetyckie i eseistyczne wypowiedzi Czesława Miłosza, jak ta: „[...] rad dzisiaj jestem, że z uporem trzymałem się mego języka (dlatego po prostu, że byłem poetą polskim i nikim innym być nie mogłem) [...]. Tak czy owak przynależę do gospodarstwa polskiej literatury i do żadnego innego”⁵⁷.

Podobnie sądzi Stanisław Barańczak, pisząc o schizofrenicznym aspekcie wieży Babel: „Jest to problem niedostosowania semantycznego, problem tego wszystkiego, co nieuchronnie »przepada w tłumaczeniu« jednostkowego *ja* na inny język i inną kulturę”⁵⁸. Twórcy podkreślają w ten sposób swe silne uzależnienie od językowej i literackiej konceptualizacji doświadczenia mentalnego, nie obawiając się oskarżenia o regionalizm. Inni zaś, przeciwnie, wykreślają z doświadczenia mentalnego miejsce, które ich ukształtowało wraz z jego kulturą, uwarunkowaniami społecznymi i historycznymi, a przecież niemożliwy byłby powieściopisarz Milan Kundera bez Czech, choć sam dystansuje się wobec swej „czeskości”, pisząc, że jest przede wszystkim powieściopisarzem. Więcej, w *Sztuce powieści*, w słowniku *Sześćdziesiąt trzy słowa*, w haśle *Europa Środkowa a Europa*, deklaruje: „[...] konteksty narodowe i regionalne są nieprzydatne, kiedy pragnie się uchwycić znaczenie i wartość dzieła”⁵⁹. Jego deklaracja jest pośrednia, służy bowiem wyjaśnieniu protestu Brocha przeciw umieszczeniu go w notce edytorskiej w kontekście

w polsko-słowackich kontaktach literackich. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 1999, s. 191—198.

⁵⁷ Cz. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Warszawa, PIW, 1982, s. 25—26.

⁵⁸ S. Barańczak: *Tablica z Macondo*. Londyn, „Aneks”, 1990, s. 202.

⁵⁹ M. Kundera: *Sztuka powieści*. Wyd. 2. zmienione. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa, Czytelnik, 1998, s. 113.

środkowoeuropejskim. Hasło jednak opracowane zostało przez podanie przykładu reakcji Brocha, można więc utożsamiać je ze stanowiskiem Kundery. Nie do końca jest to słuszne, gdyż pod hasłem *powieściopisarz* stwierdza on: „Pisarz znajduje miejsce na duchowej mapie swych czasów, swego narodu, na mapie historii idei”⁶⁰. Ambiwalencja tych dwóch wypowiedzi nie może być rozstrzygnięta na korzyść jednej, podobnie jak liczne, kontrowersyjne wobec siebie sądy Gombrowicza. Nie podważają się one wzajemnie, lecz dystansują do wszelkich ograniczeń, będąc właśnie znakiem tożsamości doświadczenia mentalnego, które wyjaśnia sceptycyzm i nieufność obu pisarzy. Gombrowicz, dystansując się wobec polskości, jest bardzo polski, a Kundera — bardzo czeski. Nie bez przyczyny autor *Sztuki powieści* wymienia obok siebie Kafkę, Haška, Musila, Brocha i Gombrowicza (to też jest komparatystyka). Kundera reprezentuje więc daleko posunięty indywidualizm osobowy i arystokratyzm literacki (liczą się arcydzieła). Jednak bez czeskich doświadczeń nie byłby możliwy jego znany esej o Europie Środkowej.

W przeciwieństwie do niego, Miłosz wielokrotnie podkreśla uzależnienie swej twórczości od pełnego doświadczenia mentalnego, wyznaczonego przez dwa odległe punkty — Litwę i Niedźwiedzi Szczyt w Kalifornii. Zadając sobie pytanie w *Ziemi Ulro*, „kim byłem? kim jestem?” i widząc uwikłanie poezji w przemiany mentalności, podkreśla Miłosz perspektywę, z której postrzega siebie i własną twórczość: „[...] tam w kraju twoich przodków, twego języka, twojej rodziny, został skarb cenniejszy niż wszystkie bogactwa mierzone pieniądzem, a są nim barwy, kształty, intonacje, szczegóły architektury, wszystko, co urabia nas w dzieciństwie. Pozwalając naszej pamięci mówić, budzimy przeszłość i tym samym przywołujemy Erynie; ale człowiek pozbawiony pamięci jest ledwo że człowiekiem, reprezentuje okaleczone człowieczeństwo. Tak więc pojawia się sprzeczność i trzeba nauczyć się z nią żyć [...]. krajobrazy Litwy mnie kształtowały, jej barwy, jej zapachy, jej niebo, jej telluryczne siły, które zapewne istnieją”⁶¹. Zarówno Kundera, jak i Miłosz mimo wszystko biorą pod uwagę przekładalność własnych utworów, co jest faktem, a nie wynikiem przewidywań. Czynią to w różny sposób, choć oparty na wyjaśnianiu siebie, czyli na samoświadomości.

Milan Kundera pisze również w języku francuskim, a więc nie towarzyszą mu niepokoje, jakie wyraża Barańczak⁶². Mimo to po doświadczeniach związanych z tłumaczeniem własnych powieści napisał swój „osobisty słownik”, składający się z jego „słów-kluczy, słów-zasadzek,

⁶⁰ Ibidem, s. 125.

⁶¹ Cz. Miłosz: *Szukanie ojczyzny*. Kraków, Znak, 1992, s. 43, 180.

⁶² Por. S. Barańczak: *Tablica...*

słów-miłostek”, który dołączył do *Sztuki powieści*. Niewątpliwie jest to słownik osobisty, lecz nie byłby możliwy bez kultury, w której się kształtował, i jej uwarunkowań, języka tej kultury i wiedzy o świecie samego pisarza wraz z jego wrażliwością. Czynniki te określiły doświadczenia mentalne Kundery oraz mechanizm postrzeżeniowo-interpretacyjny wpisany w jego powieści i eseje. Słownik był przeznaczony dla odbiorcy francuskiego, bo w tym języku się ukazał. Dalsze jego losy świadczą jednak o tym, że nie tylko. Został bowiem przetłumaczony na inne języki, między innymi angielski, niemiecki i polski. Wersja angielska ma sześć haseł nieobecnych w oryginale francuskim (*być, wieszak, przestanie, bezmyślność, brzydki, wulgarność*), a tłumaczenie polskie obejmuje 63 słowa, choć oryginał zawiera 73. Wydaje się, że coś więcej niż niemożność znalezienia ekwiwalentu kierowało decyzjami tłumaczy.

Kunderowski słownik, choć powstał z ducha idei wyrosłej z francuskiej myśli i praktyki językowej⁶³, zwraca uwagę na przydatność przesłania komparatystyki (nie tylko literackiej) w przekładzie, a także w krytyce i teorii przekładu. Komparatystyka przekładowa nie była celem Pierre’a Nora (redaktora naczelnego pisma „Le Débat”), kiedy ten podsuwał tę propozycję Kunderze. Kundera tak go cytuje: „Zapomniałbyś wreszcie o swych kłopotach i lepiej napisać coś dla mojego pisma. Przekłady zmusiły cię byś zastanowił się nad każdym słowem. Napisz zatem swój osobisty słownik. Słownik twych powieści. Twoje słowa-klucze, słowa-zasadzki, słowa-miłostki [...]”⁶⁴. Redaktorem naczelnym „Le Débat” kierował pragmatyzm nieobcy wszelkiemu przekładowi.

Analogicznie do języka literackiego, w kulturach istnieją słowa klucze i ich zespoły funkcjonujące w różnych dziedzinach, które składają się na zbiorowe doświadczenie mentalne. Pochodzą one ze sposobów zachowań, obyczajów, literatury i pełnią funkcję wyróżniającą daną kulturę od pozostałych, a więc są formami wyrażania danej kultury, jej sposobów myślenia. „Każda kultura wytwarza inne postawy wobec uczuć, inne strategie uzewnętrzniania uczuć i inne metody na temat radzenia sobie z uczuciami [...]. Te różne normy, które na płaszczyźnie podświadomej cechują daną wspólnotę językową, można wyrazić za pomocą »skryptów kulturowych«, sformułowanych w kategoriach uniwersaliów pojęciowych i leksykalnych”⁶⁵.

W kulturze czeskiej takim słowem będzie np. *pabitel’*, słowo upowszechnione przez Hrabala i utożsamiane z jego narracją, lecz związane ze sposo-

⁶³ Por. P. Guiraud: *Les caractères statistique du vocabulaire*. Paris 1954; K. Wyka: *Słowa-klucze*. W: Idem: *O potrzebie historii literatury*. Warszawa, PIW, 1969, s. 198—234.

⁶⁴ M. Kundera: *Sztuka powieści...*, s. 110.

⁶⁵ Por. m.in. A. Wierzbicka: *Język — umysł — kultura...*, s. 189.

bem zachowania. *Pabitel'* to postać z marginesu życia, „wypełniona” historiami z życia, która przysiadając się, opowiada je każdemu, kto chce słuchać. Piwiarnia i sposób spędzania w niej czasu wyznacza ramy interakcyjne tego typu wypowiedzi i obraz podmiotu wypowiadającego. W kulturze słoweńskiej jednym ze słów kluczy jest *hrepnenje*, tłumaczone jako ‘nostalgia’. Jest to jednak specyficzna nostalgia. Słoweniec jest na nią skazany przez los zdeterminowany dziejami narodu; przeżywa ciągłe niespełnienie w perspektywie zbiorowej i indywidualnej. *Hrepnenje* to tęsknota za spełnieniem, niemogącym nastąpić. Słowo to obecne jest w folklorze (opowieść *Lepa Vida*), literaturze (romantyzm i Cankar), a także w tak skrajnych zachowaniach, jak samobójstwo, do którego popycha „rozdzierająca tęsknota”.

W kulturze polskiej do takich słów należą między innymi: *dwór* — *dworek*, *strzeмиenny*, *leśniczówka* czy *wallenrodyzm*. O ile *dwór* związany jest z polską specyfiką społeczno-ustrojową i historyczną (dwór — zaścianek — wieś), o tyle *wallenrodyzm*, pochodząc z literatury (z utworu Mickiewicza), jest syntezą pewnej postawy etycznej, ukształtowanej przez dzieje narodu. Choć w języku francuskim występuje ekwiwalent słowny *dworku* — ‘*manoir*’ lub ‘*maison de campagne*’, to oznacza coś innego: *le manoir* to ‘dwór’, a *la maison de campagne* — ‘letnia rezydencja, dom wiejski’, a częściej — ‘dom weekendowy’. Brak realnego ekwiwalentu uwarunkowany jest strukturą społeczną związaną ze stanem posiadania. W drugiej połowie XVIII w. w Polsce 20 procent społeczeństwa stanowili tzw. właściciele, łącznie magnaci oraz szlachta bogata i drobna. W tym samym czasie we Francji odnotowywano niewiele ponad 1 procent posiadaczy w społeczeństwie, z tym że ich własność, poza rzemieślnikami, nie była tak zróżnicowana. Dlatego *dwór* ma w języku francuskim słowny i realny ekwiwalent, *dworek* natomiast nie jest wiejską chatą ani rezydencją letnią, ani też domkiem weekendowym, lecz domem szlacheckim „białym i podmurowanym”, a także uboższym.

Przytoczone przykłady nie wyczerpują zawartej w nich problematyki kulturowej, wskazują natomiast, że bez wiedzy komparatystycznej tłumacz literatury nie może znaleźć pokrewieństwa wynikającego z dwóch różnych języków, „światła”, które je spokrewnia, choć nie upodabnia w tym, co chcą wyrazić. W rezultacie takiego działania powstają nowe sensory rozszerzające obszary poznania i mechanizmy postrzeżeniowo-interpretacyjne. Dlatego dobry tłumacz oscyluje między wiernością wobec tożsamości jednostkowej i zbiorowej reprezentowanej przez oryginał a własną tożsamością jednostkową i zbiorową, zwiększając nie tylko możliwości ekspresji języka i literatury przekładu, lecz także obszar doświadczenia mentalnego, obejmującego nowe sfery poznania. **Są bowiem granice wtopienia przekładu w literaturę przyjmującą**, które zauważają sami twórcy. Oczekiwana „płynność” oryginału w języku przekładu jest niebezpieczna,

zacierą bowiem jego odrębność, co wyraźnie podkreśla Kundera w swym słowniku, w haśle *płynność*: „W jednym z listów Chopin opisuje swój pobyt w Anglii. Grywa tam w salonach i damy wyrażają zachwyt zawsze tym samym zdaniem: »Ach, jakież to piękne! Ta muzyka płynie jak woda!« Chopina drażniło to — tak jak mnie drażni, gdy słyszę podobnie wyrażoną pochwałę jakiegoś przekładu: »Bardzo płynny«. Albo: »Zupełnie tak jakby to pisał Francuz«. Lecz przecież bardzo złą rzeczą jest czytać Hemingwaya jako pisarza francuskiego! U francuskiego pisarza jego styl jest nie do wyobrażenia! Roberto Calasso, mój włoski wydawca: »Dobry przekład poznać można nie po jego płynności, lecz po tych wszystkich niecodziennych i oryginalnych wyrażeniach, które tłumacz miał odwagę zachować i obronić»⁶⁶. Tak zwana płynność w języku przyjmującym zacierą przestrzeń interpretacyjną i likwiduje Spitzerowską „wielość”, pozostawiając „jedność” znaczenia, co gubi sens utworu. Będąc wiernym znaczeniu, można utracić sens wraz z modelem świata wpisanym w tekst. Znaczenie stanowi „treść przedstawieniową zawartą w znaku językowym”⁶⁷, z której sens powstaje ze względu na kontekst i konsytuację. Gramatyczne sygnały kontekstu i konsytuacji są różne w odmiennych językach, podobnie jak inaczej aktualizuje się znaczenia znaków. W wyniku tego, szczególnie w języku literackim, powstaje sfera niewypowiedzianego, choć rozumianego przez odbiorcę dzięki zewnętrznym uwarunkowaniom wypowiedzi, które są uruchamiane za pomocą tego, co presuponują sygnały językowe. W wypowiedzi: „Wracam do Lwowa”, na przykład, wpisana jest nie tylko informacja dotycząca podmiotu, lecz coś więcej, bo Lwów to mit, stanowiący jeden ze „skryptów polskiej kultury”. Formy leksykalne, łączliwość słów, dysproporcja między nazwami ogólnymi w języku a jednostkowością wypowiedzenia itp. kreują więc obszar „światła”, czyli niewypowiedzianego już w granicach jednego języka. „Światło” powstające między dwoma językami, w przypadku dobrych tłumaczeń, wzbogaca obszar niewypowiedzianej, lecz obecnej w różnych kontekstach i sytuacjach informacji. Wskazuje na to, że wyrażając to samo, można powiedzieć więcej. Wykorzystanie tej możliwości przez tłumacza bilingwalnego i bikulturowego uświadamia odbiorcy przekładu „wielość” i odrębność kultur. Czyni go także uczestnikiem poszukiwania „przedmiotu myślenia” i pozwala określić własną tożsamość. „Imigrancki Syndrom Wieży Babel to może po prostu inna nazwa dla momentu iluminacji, w którym pojmujemy, że pomieszanie ludzkich języków jest tylko najłatwiej dostrzegalnym objawem irytującej i upajającej wielkości wszystkiego, co nas otacza”⁶⁸.

⁶⁶ Ibidem, s. 124.

⁶⁷ Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański: *Słownik terminologii językoznawczej*. Warszawa, PWN, 1968, s. 650—652.

⁶⁸ S. Barańczak: *Tablica...*, s. 207.

Pozostaje bez odpowiedzi pytanie, w jakim stopniu tłumacz jest tego świadomy. Wydaje się, że w znacznej mierze kieruje się intuicją, bo komparatystyka literacka, a tym bardziej kulturowa, nie dostarcza nam wiedzy systemowej, ponieważ nie posługuje się kategoriami, pojęciami i terminami porządkującymi badania szczegółowe tak, jak robi to na przykład teoria literatury⁶⁹. Jednak istotne znaczenie bardziej dla krytyka i teoretyka przekładu niż dla tłumacza mają historyczno- i teoretycznoliterackie badania nad procesem literackim w ujęciu porównawczym dzięki analitom zależności typologicznych.

Możliwości poznawcze i porządkujące badań typologicznych poszerzają niewątpliwie studia nad mentalnym aspektem różnych języków. Czynniki interpretacyjny w nich obecny domaga się faktów, a są nimi przekłady. Analiza przekładów, dokumentując związki między literaturami i kulturami, dostarcza wiedzy nie tylko o kontaktach literackich, lecz także o niezauważonych w danej kulturze sferach rzeczywistości fizycznej, emocjonalnej, intelektualnej i różnych poziomach wrażliwości. Nikt bowiem lepiej niż artysta nie potrafi pokazać tego, czego inni nie widzą⁷⁰, a co staje się własnością zbiorowości, do której należy, będąc jej pamięcią. Artysta słowa rozszerza kompetencje mentalne uczestników i użytkowników danej kultury przez język. Podobnie czyni tłumacz. Dlatego jego doświadczenia mogą stanowić ważny element badań komparatystycznych pod warunkiem, że pod presją żywiołu typologizacji nie zostaną zunifikowane indywidualne (czyli jednostkowe i zbiorowe — kulturowe) właściwości różnych „sposobów myślenia” obecnych w językach porównywanych literatur. Przekład, będąc dokumentem związków, jest przede wszystkim świadectwem mentalnym, powstałym na styku kultur zamkniętych w języku.

Dialog interkulturowy z udziałem wierszy Zbigniewa Herberta

Schodzenie do cudzych korzeni jest zawsze odkrywaniem własnych korzeni w procesie przekładu artystycznego.

Przekład rozumiany jako wytwór i proces wynika z potrzeby komunikacji. Stwierdzenie to, tyleż banalne, co znamienne, zwraca uwagę na

⁶⁹ Por. M. Janaszek-Ivaničková: *O współczesnej komparatystyce literackiej*. Warszawa, PWN, 1989 — na temat rozległości i historyczno-socjologicznego aspektu badań komparatystycznych.

⁷⁰ Por. M. McLuhan: *Nowe szaty króla*. W: M. McLuhan: *Wybór pism*. Wybór J. Fuksiewicz. Tłum. z oryginału angielskiego K. Jakubowicz. Wstęp K.T. Toeplitz. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975, s. 303—327.

jedną z podstawowych właściwości przekładu, jaką jest dialogowość, która wypływa z jego funkcji w komunikacji międzykulturowej. Niezależnie bowiem od wielu przyczyn, leżących u podstaw tłumaczenia różnych tekstów, zasadniczym celem każdego przekładu jest podjęcie dialogu z odmienną kulturą. Przekład artystyczny jest ukrytą repliką oryginału⁷¹ w rozumieniu Bachtinowskim⁷². Będąc tekstem samoistnym, uniezależnia się od wzorca w kulturze docelowej. Jego kształt językowy wynika z procesów dekontekstualizacyjnych, dokonanych przez tłumacza na poziomie kultury wyjściowej, wraz z obowiązującymi w niej stylami komunikacyjnymi, na poziomie procesu kulturowego oraz historycznoliterackiego i wreszcie tekstu werbalnego ze względu na wymagania i pragmatykę języka docelowego. Przekład „ogłada się” na wzorzec, będąc raczej jego przypominaniem (stąd serie przekładowe) niż kopią. Przypominający się oryginał funkcjonuje jednak nie w powszechnej świadomości odbiorczej, lecz w świadomości tłumacza, krytyka przekładu i użytkowników/czytelników języka wyjściowego i języka docelowego, co na tłumacza nakłada obowiązek etyczny wobec tekstu i jego autora; tłumacz, przyswajając obcość, powinien ją zachować.

Przekład artystyczny opiera się na wielu paradoksach, składających się na jego opalizującą naturę, w której przenika się między innymi: obraz autora i obraz tłumacza, artysty i rzemieślnika (Dedecius), kultury oryginału i kultury rodzimej, przeszłości i teraźniejszości. Dlatego pytając o istotę, należałoby zapytać o jego zjawiskowość, czyli o relacje między różnymi perspektywami i sposobami prezentacji w stosunku do proponowanego sensu, ponieważ to sens łączy przekład z oryginałem. Przekład jest formą ujawniania się oryginału, zawsze niegotową, bo nie do końca ujawnioną. Jego istotę stanowi dialog: dialog z oryginałem, z autorem (z jego wyobraźnią, wrażliwością, systemem wartości, wiedzą, światopoglądem itp.), z kulturą oraz literaturą rodzimą i obcą. Dialog, choć zakłada porozumienie, ma też mniej lub bardziej ukryty cel. Może być: partnerski — na określony temat, jako najbardziej kreatywna forma porozumienia; utwierdzający uprzednie przekonanie; oczekujący wskazówki od rozmówcy/rozmówców oraz retoryczny — gdy gra słów i myśli stanowi źródło przyjemności. Ekwiwalentność przekładu należy więc widzieć w sferze niekończących się poszukiwań translatorskich na wszystkich poziomach tekstu jako założenie osiągnięcia inwariantu, czyli sensu.

W przekładzie, dialogowym ze swej natury, tłumacz podejmuje (z lepszym lub gorszym skutkiem) dialog z kulturą oryginału, dokonując wyborów na różnych poziomach: na poziomie makro, w zakresie epoki,

⁷¹ Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie...*

⁷² Por. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska. Warszawa, PIW, 1970, s. 275—309.

autora, utworu, konwencji oraz na poziomie mikro, w ramach wyborów leksykalnych, morfologicznych, składniowych, stylistycznych, wersyfikacyjnych, ponieważ kultura wpisana jest także w język; inne doświadczenia egzystencjalne i kulturowe składają się na językowy obraz świata⁷³ w oryginale, a inne w przekładzie. Językowe konceptualizacje doświadczenia w literaturze mają na celu nie tylko nazywanie i kategoryzowanie różnorodnych relacji człowieka i świata, lecz również wyrażanie niewyraźnego, tzn. dotąd nienazwanego bądź powszechnie nieuświadomianego zarówno w procesie podążania człowieka za literaturą, jak i odwrotnie, w podążaniu literatury za człowiekiem⁷⁴. Użycie określonych kategorii na poszczególnych poziomach nacechowane jest semantycznie i funkcjonalnie przez kulturę przyjmującą i jej rodzimego użytkownika (nie zawsze będąc tożsame z oryginałem) — tłumacza, który sens oryginału przekazuje w innej strukturze językowej z wpisanym w nią obrazem świata, czyli kulturą i perspektywą widzenia. Formy dialogu koncentrują się więc w strukturze językowej literatury, gdyż — jak pisał Zbigniew Herbert — „Zasypiamy na słowach | budzimy się w słowach”⁷⁵. Był on przekonany, że słowa wprowadzicie porządkują świat, lecz również go zniekształcają, odrywając się od swych desygnatów i wypadając z całości. Jego świadomość wyznaczało także pojęcie całości, choć dostrzegał zrywanie tej ciągłości w postaci słów odchodzących od rzeczy czy człowieka pozbawianego przez „barbarzyńców” samowiedzy kulturowej, określającej jego miejsce w procesie kultury. Powtórzenia i transmutacje charakterystyczne dla zachowania ciągłości kultury nie dają też poczucia bezpieczeństwa. W poezji Herberta człowiek skazany na kulturę musi się ciągle określać i dokonywać wyborów. Choć świadomość istnienia w świecie kultury i natury pozwala mu zachować ludzką miarę, to kultura bardziej przyciąga uwagę poety ze względu na pułapki, jakie mu przygotowuje, zwodząc uporządkowaną powierzchnią. Po to, by się w nich odnaleźć, potrzebna jest samowiedza kulturowa. Postaci historyczne, epoki, mity, konwencje, obrazy mnożą pytania o człowieczeństwo w świecie kultury, wartości, filozofii, drugiego człowieka i rzeczy; mnożą pytania o to, co pozwala na ocalenie.

W przekładach słoweńskich poezji Herberta następuje zwielokrotnienie sytuacji dialogowej: **dialog kulturowy wpisany w przestrzeń poetycką**

⁷³ Por. *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2004.

⁷⁴ Por. P. Śliwiński: *Poezja, czyli bunt*. W: *Czytanie Herberta*. Red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt. Poznań, Wis, 1995 — użył podobnego sformułowania, określając odchodzenie poezji Herberta od modelu awangardowego.

⁷⁵ Z. Herbert: „Zasypiamy na słowach...”. W: *Napis*. Warszawa, Czytelnik, 1969, s. 49.

oryginału, jest wzbogacony o zdialogowanie z kulturą słoweńską, co między innymi sprawia, że pułapką dla tłumacza stają się nie zawiłości języka poetyckiego, lecz język „prosty i klarowny”, proste dyrektywy moralne, które nie oznaczają rozwiązań prostych, logicznych i niepodważalnych. Poezja Herberta przełożona na wiele języków przyciąga zainteresowanie tłumaczy swą niezwykłością w zwykłości; tym, że stawiając człowiekowi wymagania poznawcze, emocjonalne i moralne, nie jest demagogiczna i redukcjonistyczna. Niczego nie narzuca. Uświadamia natomiast konieczność ponoszenia odpowiedzialności za dokonane wybory w różnych sferach życia i domaga się zachowania ich w pamięci. Doświadczenia zmysłowe i umysłowe zachowane w pamięci stymulują dokonywane wybory w relacjach międzyludzkich i w relacjach człowieka ze światem.

Po to, by doświadczenie (własne i zbiorowe) można było świadomie wykorzystać, potrzeba dystansu. Jego zachowaniu sprzyja ironia, podobnie jak zachowaniu zdolności przeżywania — bezpośredniość. Obie postawy są głęboko osadzone w kulturze, dlatego samoświadomość jednostki jest również samoświadomością kultury i samoświadomością siebie w kulturze. Poezja powtarza to, co było, i to, co jest w celu dotarcia do człowieczeństwa, poznania i zrozumienia tego, co jednostkowe, i tego, co zbiorowe, w aktualnym życiu naszej świadomości. Herbert czuje się zanurzony w świat kultury, sztuki europejskiej. Dowód na ten głęboki związek dawał wielokrotnie, podejmując tematy z zakresu historii sztuki, mimo że równocześnie zajmował wobec nich postawę wątpliwą. Posługuje się więc Herbert powszechnymi dla kultury europejskiej wyobrażeniami, zdarzeniami, obrazami, lecz często stosuje wobec nich zabieg znany w retoryce jako „świat na opak”; widzi je z drugiej strony, na przykład: *Mona Liza*, *Tren Fortynbrasa*, *Tamaryszek*, *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*. Podważa więc oczywistość granic człowieczeństwa, granic rzeczy, także granic wyznaczonych przez kategorie dobra i zła. Człowieczeństwo widzi jako coś kruchego, delikatnego, niegotowego; jego siła i słabość tkwią w dokonywaniu wyborów, które jednym marnują życie, a innym dają spełnienie. Dlaczego tak się dzieje, pozostaje wielką niewiadomą.

Temat piękna, które było mu bliskie w sztuce, powrócił po wielu latach w poetyckim liście *Do Ryszarda Krynickiego* — list:

uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala
prowadzi lekkomyślnych od snu do snu na śmierć
nikt z nas nie potrafi obudzić topolowej driady
czytać pismo chmur
dlatego po śladach naszych nie przejdzie jednorożec

nie wskresimy okrętu w zatoce pawia róży
została nam nagość i stoimy nadzy
po prawej lepszej stronie tryptyku
Ostateczny Sąd⁷⁶

co potwierdza ważną rolę perspektywy kulturowej oraz potrzebę bycia w świecie. Trudno nie zauważyć zbieżności z postawą wyrażoną poetycko przez Henryka Elzenberga, filozofa bliskiego Herbertowi:

Odkąd mi się ujawniły tak ostatecznie bezsens dziejów i to nędzne pół-piekło naszej ziemskiej rzeczywistości, wszystkie ludzkie cuda, które kochałem — dzieła sztuki, dzieła poezji, wielkie czyny, wielkie postacie — rozsypały mi się jak perły ze sznurka. Nie łączą się już w żadną całość; wałają się tu i ówdzie... ale naszyjnika już nie ma — tego wspianego łańcucha, który był ozdobą istnienia⁷⁷.

Nie dopuszczał on jednak możliwości Hegłowskich innobytności: obecności dobra w tym, co złe, i zła w tym, co dobre⁷⁸. Nie mógł znieść ostatecznie dychotomii wewnątrz kategorii ogólnych, bo nie zaakceptował końca egzaltacji kulturą, kulturą pozbawioną refleksji nad związkiem świata i sztuki, nad tym, „jak słowa łączą się ze światem”⁷⁹.

Herbert łączył refleksję nad związkiem rzeczywistości i sztuki z zachwytem dla sztuki w mentalnej przestrzeni „pomiędzy”. Jego poezja przynależy do tego świata, zawierając podstawowe niepokoje, wahania, słabości i marzenia człowieka, który wie, że ma być mocny i konsekwentny. W aspekcie etycznym dominuje więc obowiązek wobec innego, wobec idei człowieczeństwa i każdego jednostkowego życia, a także wobec miejsca, wobec kraju, choć tak pociągające jest piękno sztuki. Znamienne jest bowiem wyznanie w *Prologu*:

Rów w którym płynie mętna rzeka
Nazywam Wisłą. Ciężko wyznać:
na taką miłość nas skazali
taką przebodli nas ojczyzną⁸⁰.

⁷⁶ Z. Herbert: *Do Ryszarda Krynickiego — list*. W: Z. Herbert: *Raport z obłązonego Miasta*. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992, s. 30.

⁷⁷ H. Elzenberg: *Kłopoty z istnieniem*. Kraków, Znak, 1963. Cyt. za: A. Zagajewski: *Poeta rozmawia z filozofem*. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich, 2007, s. 17.

⁷⁸ H. Elzenberg: *Z filozofii kultury*. Wybór, oprac. i wprowadzenie M. Woronicki. Kraków, Znak, 1991.

⁷⁹ Określenie użyte przez Jerzego Kmitę — Por. J. Kmita: *Jak słowa łączą się ze światem...*

⁸⁰ Z. Herbert: *Prolog*. W: Z. Herbert: *Napis...*, s. 9.

Za uogólnionymi poetycko pułapkami życia kryją się doświadczenia osobiste poety. Odczytanie ich roli w poetyckim przeżywaniu świata otwiera inną perspektywę: kultury i historii rodzimej oraz prywatności⁸¹. Pamięć dotyczy bowiem nie tylko kultury ogólnej, europejskiej, lecz także narodowej, lokalnej i osobistej. Jest dla Herberta jednym z komponentów ludzkiego człowieczeństwa i źródłem cierpienia; to ona nie pozwala zapomnieć o pustce po utraconym mieście, poległych przyjaciółach, najbliższych, rozsypanym sznurze pereł kultury⁸². Autobiograficzność nie likwiduje ani nie osłabia wartości uniwersalnej tej poezji, czyniącej swym adresem każdego, ponieważ wszyscy jesteśmy uwikłani w kulturę globalną i lokalną. Nie wszyscy jednak mają samoświadomość tego uwikłania. Szczególnie artysta, poeta, odczuwa ciężar samowiedzy kulturowej. „Pan artysta | świat buduje” tylko pozornie w pustej przestrzeni białej kartki; to ułuda, raj kreacji demiurgicznej, której przeczy pamięć tego, co było.

W Słowenii poezja Zbigniewa Herberta pojawiła się już w 1958 r., a więc dwa lata po debiucie książkowym w Polsce (*Struna światła* — 1956, i *Hermes, pies i gwiazda* — 1957). Były to dwa wiersze, *Pan od przyrody* (*Človek narave*) i *Dwie krople* (*Dve kaplji*), wyemitowane przez rozgłośnię radia lublańskiego. Przetłumaczył je poeta słoweński Lojze Krakar. W 1959 r. opublikował on wiersz *Pan od przyrody* w czasopiśmie „Mlada pota” 1959/1960, št. 4, s. 223. W 1960 r. Rozka Štefan trzykrotnie wymieniła Herberta, przedstawiając polską literaturę⁸³, a w 1963 r. w przygotowanej przez siebie antologii poezji polskiej XX w. Krakar zaprezentował sylwetkę poety wraz z notą biobibliograficzną i zamieścił dwa wiersze, które wcześniej przetłumaczył dla radia, lecz w nieco zmienionym kształcie (*Dve kaplji* i *Profesor prirodopisa*)⁸⁴. *Dwie krople* opublikował on jeszcze raz w czasopiśmie „Naši razgledi” 1962, št. 9. Tłumaczenia i wzmianki o poezji Herberta ukazały się później w czasopismach: „Dialogi” 1965, št. 6 (w prezentacji polskich współczesnych poetów, *List iz sodobne poljske poezije*, gdzie znalazły się jego wiersze w tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej), „Sodobnost” 1971, št. 3 (*O dveh nogah Pana Cogito — O dveh nogah gospoda Cogita*, w tłumaczeniu Dušana Pirca, a poetę przedstawił Eugeniusz Czaplewicz w ramach większej całości pt. *Najnovejša poljska poezija*), „Sodobnost” 1983, št. 10 (*Apollo i Marsjasz — Apolon in Marsij* i *Dwie krople — Dve kaplji* w tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej).

⁸¹ Por. J. Kornhauser: *Uśmiech Sfinksa*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001 — analizuje autobiograficzny aspekt poezji Herberta.

⁸² Por. H. Elzenberg: *Kłopoty z istnieniem...*

⁸³ Por. R. Štefan: *Poljska književnost*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1960.

⁸⁴ Por. *Lirika dvajstega stoletja: antologija*. Ur. L. Krakar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1963.

W 1991 r. Herbert otrzymał nagrodę przyznawaną twórcom środkowo-europejskim przez Stowarzyszenie Pisarzy Słoweńskich, tzw. Krystal Vilenice, którą poprzedziły tłumaczenia jego poezji, opublikowane w tomach z Vilenicy: „Vilenica” 1986 (przekłady Tonego Pretnara) i „Vilenica” 1991 (przekłady Nika Ježa i Tonego Pretnara *Iz pesmi in esejev*)⁸⁵. W roku następnym obaj tłumacze wydali przygotowany przez siebie obszerny wybór jego poezji pt. *Beli raj vseh možnosti* (czyli ‘Biały raj wszystkich możliwości’). Tłumaczy zainspirował dwuwiersz z cyklu *Studium przedmiotu* (1961), z części 4.:

masz teraz
pustą przestrzeń
piękniejszą od przedmiotu
piękniejszą od miejsca po nim
jest to przedświat
biały raj
wszystkich możliwości
możesz tam wejść
krzyknąć
pion — poziom⁸⁶,

który wykorzystali jako tytuł całego wyboru. Cytat wyraża ideę tomiku Herberta, jak również intencję interpretacyjną tłumaczy, będąc propozycją czytania tej poezji. Koresponduje z dominującymi w tomie refleksją nad kreatywnością sztuki i mocą artysty, wyrażoną także ironicznie, na przykład w wierszu *Nic ładnego*: „pan artysta | świat buduje” z tego samego tomu. Równocześnie kieruje uwagę w stronę pustki pozostawionej po stracie kraju, najbliższych i przyjaciół. „Biały raj wszystkich możliwości” ewokuje znaczenia ambiwalentne: kreacji, przyjemności tworzenia od początku oraz trudu w budowaniu i odbudowywaniu rozbitej całości. W bieli więcej jest gorzkiej ironii, wynikającej z konfrontacji świadomości poety zanurzonego w kulturze europejskiej z ówczesnymi hasłami „budowniczych socjalizmu” (specjalistów od „pionu” i „poziomu”), niż samej radości tworzenia. W zadawanym pytaniu o to, jak być poetą, Herbert nie rozdziela wartości etycznych od estetycznych, lecz także ich nie miesza, traktując je — jak zaproponował Henryk Elzenberg — jako aspekty tej samej wartości. Tłumacze wybrali właściwy tytuł, pozostając nie tylko w zgodzie z wierszami poety i jego intencją, lecz stworzyli nadrzędną perspektywę interpretacyjną

⁸⁵ Por. Z. Herbert: *Iz pesmi in esejev*. Prev. N. Jež, T. Pretnar. In: „Vilenica” 91. Ljubljana, Društvo slovenskih pisateljev; Sežana, Kulturni center Srečko Kosovel, 1991.

⁸⁶ Z. Herbert: *Studium przedmiotu*. W: Z. Herbert: *Studium przedmiotu*. Warszawa, Czytelnik, 1961, s. 56 [podkr. B.T.].

w postaci pytania: Co to znaczy być artystą (wobec poezji, człowieka uwikłanego w historię i aktualną rzeczywistość), kreatorem światów możliwych?

Wybór, będący najobszerniejszą prezentacją poezji Herberta w Słowenii, zawiera 107 wierszy (19 w tłumaczeniu Nika Ježa i 88 w przekładzie Tonego Pretnara), pochodzących z tomików: *Struna światła* (1956), *Hermes, pies i gwiazda* (1957), *Studium przedmiotu* (1961), *Napis* (1969), *Pan Cogito* (1974), *Raport z oblężonego miasta* (1983), *Elegia na odejście* (1990), oraz fragmenty eseju *Pierro della Francesca* ze zbioru esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962) w tłumaczeniu Nika Ježa. Całość została opatrzona posłowiem prezentującym charakterystykę twórczości poety.

W latach 1992 i 1994 opublikowano w czasopismach przekłady innych jeszcze wierszy Herberta wraz z komentarzami: „Nova revija” 1992, št. 19 zamieściła 8 wierszy w tłumaczeniu Nika Ježa i Tonego Pretnara, a „Nova revija” 1994, št. 145/146 — również 8 wierszy w ich przekładzie.

Od 1994 r. w miesięczniku kulturalnym „Nova revija” ukazały się eseje Herberta wybrane z tomów *Barbarzyńca w ogrodzie*, *Martwa natura z wędzidłem* i *Labirynt nad morzem* („Nova revija” 1994, št. 145/146; 1995, št. 159/160; 2000, št. 106; 2005, št. 277/278/279) w tłumaczeniu Jany Unuk. W 2003 r. tłumaczki Jana Unuk i Jasmina Šuler Galos opublikowały w swym tłumaczeniu i w wyborze Jany Unuk obszerny wybór esejów, który zatytułowały *Barbar v vrtu*⁸⁷.

Od pojawienia się pierwszych tłumaczeń, od 1958 r., w przekładach i komentarzach słoweńskich można zauważyć dbałość o przedstawienie czytelnikowi aktualnego i kompletnego obrazu twórczości poety. Niewątpliwie Herbert jest twórcą znanym, cenionym i lubianym w Słowenii. Popularyzacji jego utworów służyły również szkice krytycznoliterackie pisane także przez polskich literaturoznawców i publikowane w prasie słoweńskiej.

Poezję Zbigniewa Herberta tłumaczyli przedstawiciele różnych generacji, poeci, poloniści i slawiści, poza tym wszyscy (poza jednym) byli lektorami języka słoweńskiego w Polsce, co wpłynęło na obraz słoweńskiego Herberta. Istnieją bowiem związki typologiczno-mentalne między dokonywanymi przez tłumaczy wyborami a ich osobowościami, uwarunkowaniami kulturowymi, społecznymi i literackimi. Określają one prawidłowości rządzące powstaniem obrazu twórcy w przekładzie i w całej kulturze przyjmującej. Tłumacz jako odbiorca prymarny oryginału i nadawca tekstu sekundarnego żyje i działa na pograniczu

⁸⁷ Por. Z. Herbert: *Barbar v vrtu: izbrani eseji*. Prev. J. Šuler Galos in J. Unuk. Izbrała J. Unuk. Ljubljana, Študencka založba, 2003, s. 374 — tytuł odwołujący odbiorcę do jednego tomu esejów stanowi nadużycie tłumaczek wobec faktu włączenia przez nie do tego samego tomu esejów ze zbiorów *Martwa natura z wędzidłem* i *Labirynt nad morzem*.

dwóch kultur, dwóch osobowości (własnej i autora) i dwóch języków. Jego interpretacja oryginału, uzależniona przede wszystkim od samego tekstu, wynika z osobistego punktu widzenia, czyli doświadczenia zmysłowego i umysłowego, które podlega konceptualizacji⁸⁸. Tłumacz czyta/interpretuje tekst literacki, a więc jego strukturę językową, aktualizując go w perspektywie własnej encyklopedii semantycznej, wrażliwości, systemu wartości, wiedzy, wykształcenia i sytuacji oglądu. Stymulującą funkcję w lekturze i późniejszym wyborze pełni posiadana przez niego wiedza uprzednia⁸⁹, na przykład wie, że autor był nagradzany, ma bardzo dobre oceny krytyczne bądź wzbudza kontrowersje, odgrywa ważną rolę w procesie historycznoliterackim, jest rewelatorem artystycznym i estetycznym lub spełnia oczekiwania odbiorcze, nie burząc przyzwyczajeń czytelników. Jego akceptacja, zainteresowanie i empatia są stopniowalne w stosunku do różnych utworów tego samego autora; od utożsamiania się przez akceptację, adorację, szok do obojętności lub negacji. Podmiotowe punkty widzenia w oryginale i w tłumaczeniu mogą się różnić, lecz nie mogą sobie przeczyć. Dlatego tłumacz, ustalając w trakcie lektury swój stosunek do modelu świata autora, dokonuje wyboru tekstów, które są najbliższe jego wizji świata, pociągające swą odmiennością, wartościowe artystycznie i estetycznie z punktu widzenia uznanych norm lub twórczo i inspirująco odrzucające te normy, dotąd niespotykane w swej prostocie albo zawiłości. Przekład stanowi zawsze konceptualizację dokonaną z uprzedniej konceptualizacji. Spotykające się w nim punkty widzenia wchodzi z sobą w dialog, ponieważ tłumacz znajduje się w innej sytuacji oglądu.

Sytuację oglądu definiuje Roland Langacker, posługując się metaforą zaczerpniętą z dziedziny teatru — sceną, która obejmuje aktorów, dekoracje i kulisy, a także widownię⁹⁰. Sceną jest wyrażenie językowe z zawartą w nim konceptualizacją. W indywidualnym wyrażeniu obserwator konceptualizuje fragment sceny z interesującym go zdarzeniem. Tłumacz, dysponując wiedzą uprzednią i możliwościami własnej osobowości, najpierw tłumaczy kulturę na kulturę przez doznawanie i rozumienie. Szczególnie ważny jest tu etap dewerbalizacji, w którym istniejący w umyśle autora przekład nie został jeszcze zredagowany, będąc w stanie potencjalności. Komponując scenę, zatrzymuje on w tle pamięci informacje, zdarzenia i wiedzę spoza ramy.

⁸⁸ Por. R. Langacker: *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1995.

⁸⁹ Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2000, s. 97—109 — wprowadził termin „wiedza uprzednia”.

⁹⁰ Por. R. Langacker: *Viewing in Cognition and Grammar*. Za: E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie*. Kraków, PAN, 1995.

W akcie percepcji bowiem rejestrujemy tylko wybrany fragment świata, ponieważ ludzkie postrzeganie ma charakter selektywny. Nawet własne doświadczenia poddaje człowiek wybiórczej filtracji, konstruując w pamięci przedstawienia świata zewnętrznego. Dzięki indywidualnym możliwościom percepcji przetwarza informacje, a jego umysł powoduje strategie koordynowania przetworzonych informacji. W świadomości jednostkowej powstaje wewnętrzny model świata w wyniku selektywnego traktowania własnych doświadczeń, pamięci opartej na selektywnych konstrukcjach obrazu świata zewnętrznego oraz dzięki indywidualnym strategiom łączenia w całość przetwarzanych informacji. Wyrazem przywołanych procesów mentalnych jest wypowiedź modelująca wiedzę o świecie jako przejaw skrajnego subiektywizmu, wyrażonego w antropocentryzmie językowym kognitywistów⁹¹.

Do ograniczenia pola obserwacji przyczynia się sytuacja oglądu, powodując zawężenie konfiguracji elementów do fragmentu sceny. Sytuacja zależy od miejsca, czasu, kultury i systemu oczekiwań obserwatora, jego wiedzy, systemu wartości, wrażliwości itp. Ze względu na własne zakotwiczenie w czasie i w przestrzeni dokonuje on percepcji z jakiegoś punktu widzenia. Punkt widzenia, czyli Langackerowska perspektywa, znajduje odzwierciedlenie w strukturze językowej, uwzględniającej istotne dla znaczenia wypowiedzi czynniki: relacje przestrzenne, czasowe, związki emocjonalne między podmiotem postrzegającym a przedmiotem obserwacji, umiejscowienie sytuacji oglądu w przestrzeni oraz przestrzenną organizację sceny — w takiej perspektywie pisze o przekładzie Elżbieta Tabakowska⁹².

Zanim konceptualizacja nastąpi na „scenie” leksyki, morfologii, składni i stylistyki, tłumacz dewerbalizuje utwór literacki, uwzględniając pewien model lektury, czyli sposób odczytania tekstu, na który składa się, poza jego własnym doświadczeniem czytelniczym i wrażliwością, wiedza historycznoliteracka w kontekście kultury wyjściowej i docelowej oraz aktualna sytuacja nadawczo-odbiorcza. Zgodnie z nim, dokonuje on wyboru tekstów z większej całości. W wyniku translatorskiego procesu lektury powstaje indywidualny obraz twórcy, uwzględniający jednostkową i zbiorową, bo wynikającą z sytuacji przestrzenno-czasowej, ramę oglądu. Uwarunkowania kulturowe nie mogą pozostawiać tłumacza na drugim planie. Jest on bowiem nie tylko nosicielem kultury, lecz kreatywną osobą ludzką, wyposażoną w określony mechanizm mentalny oraz jednostkowe doświadczenie zmysłowe i umysłowe.

⁹¹ Por. E. Rosch: *Principles of Categorization*. In: *Cognition and Categorization*. Eds. E. Rosch, B.B. Lloyd. Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1978, s. 27—48; B.Z. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatorskie*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988, s. 15—16.

⁹² Por. E. Tabakowska: *O przekładzie na przykładzie...*

Obraz słoweńskiego Herberta stworzyło kilku tłumaczy: Lojze Krakar, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Tone Pretnar, Niko Jež, Jana Unuk i Jasmina Šuler Galos. Obraz Herberta-poety powstał w świadomości odbiorców za sprawą tłumaczeń jego wierszy przez Krakara, Šalamun-Biedrzycką, Pretmara i Ježa. Jego proza poetycka nie cieszyła się dotąd większym zainteresowaniem, chociaż stanowi integralną część wizerunku poetyckiego. Również eseje zostały przez tłumaczy potraktowane osobno jako komentarz do twórczości poetyckiej, nawet wtedy, gdy były drukowane razem z poezją. Znaczną część esejów z trzech tomów Herberta poznał czytelnik słoweński dzięki przekładom Nika Ježa, Jany Unuk i Jasminy Šuler Galos. Dla recepcji poezji Herberta w Słowenii ogromne znaczenie mają pierwsze przekłady Krakara, nagroda „Kristal Vilenice” oraz obszerny wybór wierszy w tłumaczeniu Tonego Pretmara i Nika Ježa.

Lojze Krakar skierował uwagę rodzimego odbiorcy na polskiego poetę w perspektywie przeżytego doświadczenia wojennego, wybierając znamienne dwa wiersze: *Dwie krople* i *Pana od przyrody*, których tematyka skupia się na osobistym przeżyciu historii oraz pamięci tego przeżycia. Stanowią one właściwy punkt wyjścia dalszego poznawania tej poezji, także w świetle późniejszego jej rozwoju. Utracone, w czasie wojny i w nowej powojennej rzeczywistości społeczno-politycznej, bezpieczeństwo staje się niemożliwe do odzyskania. Zerwana ciągłość kulturowa, utracona pewność, utracone miejsca przeczą jakimkolwiek porządkowi, lecz nie wycierają pamięci, tym bardziej każą przyglądać się przeszłości bez ucieczki od teraźniejszości. Zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość wymagają wyborów, za które trzeba ponieść odpowiedzialność. Postawa wątpliwa i poznawcza cechuje wiersze Herberta; zmusza do pracy intelektualnej, a także emocjonalnej, ponieważ empatia jest miarą człowieczeństwa: empatia do ludzi i empatia do rzeczy, natury.

W *Dwóch kroplach* miłość ocalała w ogniu, pozwoliła być mężnym i wiernym we wzajemnym podobieństwie. Nie bez przyczyny Katarina Šalamun-Biedrzycka przetłumaczyła znakomicie (choć stosując za dużo amplifikacji) ten wiersz po raz drugi. *Pan od przyrody* odkrywa rolę pamięci historycznej, kulturowej i jednostkowej. Nauczyciel przyrody nauczył empatii do wszystkiego, co żyje, do wartości życia. Żyje więc w pamięci podmiotu we wszystkich formach życia, także w żuku na leśnej ścieżce. „[...] w drugim roku wojny | zabili pana od przyrody | łobuzy od historii”, lecz prawa i porządki (jeżeli takie są) historii nie usprawiedliwiają żadnej śmierci jednostkowej. Prawa historii odkryte w XIX w. nie mogą mieć mocy autorytetu moralnego, ich ofiarą bowiem pada jednostka ludzka. Dlatego należy się im przyglądać i weryfikować piękną także ciągłość kultury. Wszystkie te znaczenia wydobyl z wiersza Tone Pretnar (historyk lite-

ratury, wersolog, lektor języka słoweńskiego i poeta „grafoman”⁹³) w tłumaczeniu zawartym w wyborze wierszy z 1992 r., lecz Lojze Krakar po raz pierwszy „dał” go czytelnikowi słoweńskiemu. Miał więc dobrą intuicję i wyczuł wartość poetycką, bo sam był poetą. Wracał kilka razy do tego wiersza, poszukując doskonalszej formuły językowej. Dlatego jego inicjatywa jest nie do przecenienia.

Wybór translatorski tłumacza został podyktowany kilkoma względami, wynikającymi z jego sytuacji oglądu: wartością poetycką oryginału, którą doceniał jako poeta i czytelnik; wspólnotą doświadczeń — urodzony w 1926 r. również przeżył wojnę oraz doświadczył powojennej ideologizacji literatury. Nic więc dziwnego, że jego zainteresowanie poezją Herberta wynika z empatii i otwarcia na odmienną postawę poetycką, konceptualizującą podobne doświadczenie.

Nie bez przyczyny tłumaczenia pojawiły się w Słowenii w 1958 r. Poezja Herberta odpowiadała, lecz w inny poetycko sposób, na podobne doświadczenie społeczne, polityczne i artystyczne, jakie mieli twórcy słoweńscy.

Lata 50. ubiegłego wieku oznaczają w poezji słoweńskiej odchodzenie od liryki propagandowej, schematycznej i partyjnie nacechowanej w kierunku poezji osobistej, tzw. intymizmu, liryki refleksyjnej, silnie nacechowanej egzystencjalizmem Sartre’a, pełnej zwątpienia w rozwój dziejów i w człowieka (np. poezja Danego Zajca, Gregora Strnišy czy Vena Taufera). Rok 1953 przyjmuje się jako znak przełomu w słoweńskim życiu literackim. Ukazał się wówczas tom wierszy Kajetana Koviča, Cirila Zlobca, Janeza Menarta i Tonego Pavčka pt. *Pesmi štirih* (‘Wiersze czterech’); rok jego publikacji traktowany jest przez historyków literatury jako data graniczna. Również w tym samym roku miał miejsce w Lublanie jugosłowiański kongres pisarzy, na którym Mirosław Krleža wygłosił referat. Mimo że oba te wydarzenia zapowiadały zmiany, dopiero pod koniec lat 50., wraz z ukazaniem się tomików poetyckich *Požgana trava* (‘Spalona trawa’ — 1958) Danego Zajca, *Svinčene zvezde* (‘Ołowiane gwiazdy’ — 1958) Vena Taufera, *Mozaiki* (‘Mozaiki’ — 1959) Gregora Strnišy⁹⁴, można mówić o właściwym przełomie. Nową poezję charakteryzowało, z jednej strony, podjęcie tra-

⁹³ Tone Pretnar nazywał siebie „grafomanem”, a swe wiersze określał jako „grafomanie”. Pisał je dla przyjaciół, m.in. na kartkach, serwetkach papierowych, pudełkach po papierosach, w dedykacjach ofiarowanych książek, kalendarzykach. Dotyczyły różnych wydarzeń oraz osób, koncentrując się na ich często ulotnych cechach. Najczęściej są to akrostychy, sonety i limeryki. Ukazały się drukiem w 1982 r. (tom 1) i w 1983 r. (tom 2). Po śmierci autora, w 60. rocznicę jego urodzin, wiele z nich znalazło się w książce T. Pretnar: *Verzi Toneta Pretnarja*. Izbrala in uredila M. Seliskar. Celje, Celjska Mohorjeva Družba, 2005.

⁹⁴ Wcześniej nie mogły się ukazać ze względu na zakaz cenzury.

dycji słoweńskiego metafizycznego ekspresjonizmu, z drugiej zaś — zwrot do liryki wyznania i do refleksji poetyckiej, osadzonej między radykalnym egzystencjalizmem a fenomenologią, Eliotem a *beat generation*. Niebagatelną rolę odegrała w tej poezji pamięć przeżytej przez poetów traumy wojennej i szoku czasów powojennych, kiedy to niektórzy poeci doświadczyli więzienia (np. Gregor Strniša), a inni pisarze mieli zakaz publikowania (jak: Vitomil Zupan, Jože Javoršek, Igor Torkar). Do twórców torujących drogę nowej poezji należał również Lojze Krakar, choć nie reprezentował radykalnych poglądów ani poetyki⁹⁵.

W poezji Herberta pamięć ma charakter jednostkowy i kulturowy. Zatrzymywana i aktualizowana w sztuce (poezji) wymaga od artysty nie tylko odpowiedzialności, lecz zmusza również do wyboru między doskonałością formy a świadectwem doznania. Nie bez przyczyny następnym opublikowanym wierszem był *Apollo i Marsjasz* z tomu *Studium przedmiotu* w tłumaczeniu Šalamun-Biedrzyckiej, w którym poeta postawiony został przed wyborem między zimną doskonałością a sztuką zrodzoną z cierpienia. Odpowiedzi w wierszu nie ma, choć wydaje się ona skłaniać w kierunku tej drugiej możliwości, odkrywczej i zachowującej ślad życia, albowiem zwycięzca odchodzi, ponosi klęskę, w obliczu ekspresji wykraczającej poza normę klasyczną. Odejście, niezrozumienie, pogarda zawsze są izolacją, a więc klęską⁹⁶.

Pozostali tłumacze poezji Herberta to literaturoznawcy, co określa zarówno mikrowybory translatorskie, jak również makrowybory. Wybór poezji pt. *Beli raj vseh možnosti* nosi ślady ich przygotowania zawodowego, jak również osobistych zainteresowań, fascynacji i wrażliwości. Empatia, wiedza i talent translatorski składają się na obraz Herberta, który jest empatyczny, kontynuuje wcześniejsze wybory i równocześnie zawiera ślady kultury przyjmującej, czyli sytuację oglądu z określonej perspektywy przestrzenno-czasowej: jednostkowej i zbiorowej. Tłumacze dbają o porządek historycznoliteracki oraz uwzględniają przemiany poetyckie, będące odbiciem świadomości poety. Widoczna więc jest w ich wyborze ewolucja tej poezji, przedstawiona od wiersza *Struna* z pierwszego tomu po *Elegię na odejście pióra atramentu lampy*. Tłumacze prowadzą czytelnika od młodzińskiego jeszcze przeświadczenia poety o tym, że wielka jest przepaść między światłem, doskonałością a człowiekiem do zamknięcia jednostkowego życia ludzkiego w ciemności śmierci w *Elegii*... Jest to zamknięcie

⁹⁵ Por. m.in. *Stoletje slovenske lirike 1900—2000*. Izbral, uredil in spremne besede napisal D. Poniž. Ljubljana, Cankarjeva založba, 2002, s. 149—175.

⁹⁶ Por. S. Barańczak: *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn, „Aneks”, 1984 i Kraków 1985 — obaj tłumacze znali tę książkę i w znacznym stopniu utożsamiali się z interpretacją Barańczaka (przynależą do tego samego pokolenia, co jej autor: T. Pretnar, ur. 1945 — zm. 1992; N. Jež, ur. 1949).

w porządku chronologicznym i biologicznym. Wewnątrz pozostają rozważania i dialog z tym, co ogólne i ponadczasowe, jednostkowe i niepowtarzalne, z powtórzeniami w innych okolicznościach czasowo-kulturowych. Pozostają nierozwiązane, lecz jasno postawione pytania: o człowieczeństwo, potrzebę wartości i miarę w ich stosowaniu, poezję, poetę, fascynację kreacją i cele tworzenia światów możliwych. Zamykające wybór tłumaczenie fragmentów eseju *Pierro della Francesca* stanowi właściwe ramy lektury całości.

Tłumacze, na poziomie dokonanych makrowyborów, wydobywają problemy podjęte przez Herberta w poezji, dotyczące: miejsca człowieka we wszechświecie i w świecie, śladów, jakie on pozostawia, oraz sposobu bycia poetą, relacji między przeszłością a teraźniejszością, kulturą, historią, ojczyzną a jednostką. Zatem pozostają wierni przesłaniom i idei oryginału. Przedstawiają jego wewnętrzną różnorodność w wyrażeniu zaznaczonych przez poetę ramach kulturowych, filozoficznych i etycznych. Proporcje ilościowe między wybranymi tekstami zwracają uwagę na preferencje tłumaczy w zakresie poetyki i problematyki. Dominuje problematyka etyczna związana z wątpliwościami, postawami i pytaniami *Pana Cogito*, co dowodzi, że liryka roli jako forma dyskursu etycznego wpisuje się w słoweński styl komunikacji, bliski tłumaczom. Wiele miejsca zajmują również wiersze o charakterze metapoetyckim, o pamięci i trudnym patriotyzmie oraz o stawianiu oporu i o walce. Widoczna w przekładzie jest także słabość tłumaczy do poetyki przywołującej katastrofizm, na co wskazuje wybór wierszy z tomu *Napis*, czemu towarzyszy melancholia i elegijność wierszy z *Elegii na odejście*.

Pytania, rady i wątpliwości *Pana Cogito*, mimo że wywołane doświadczeniami w polskiej przestrzeni polityczno-kulturowej, są uniwersalne i mogą posłużyć do zbudowania nowego Dekalogu bez burzenia starego. Prowokują do porządkowania własnej przestrzeni moralnej, co było istotne nie tylko w rzeczywistości PRL-owskiej, lecz niezależnie od miejsca, w kontekście kultury drugiej połowy XX w. Bliskie jest także mentalności i potrzebom moralnym odbiorcy słoweńskiego, który wysoko ceni oczywistość, konsekwencję i racjonalizm. Choć sylwetka moralna *Pana Cogito* nie jest klarowna i oczywista, inspirowała do podejmowania odpowiedzi weryfikujących własną postawę etyczną. Ponadto tradycja i trudne losy narodu słoweńskiego, podległego przez tysiąclecie obcym władzom, wykształciły w nim potrzebę poszukiwania w literaturze, poza wartościami estetycznymi, wartości wychowawczych i poznawczych. Literatura spełniała w tej kulturze funkcje kształtujące i utrzymujące świadomość narodową, broniła tożsamości przez zachowanie odrębności kulturowej i etosu moralnego. Związek etosu z trudnym patriotyzmem, wielokrotnie przywoływanym przez Herberta, jest wręcz oczywisty. Dla tłum

maczy wiersze poruszające to zagadnienie są z jednej strony specyficznie polskie, dlatego więc po nie sięgnęli, z drugiej — korespondują z inaczej obecnym patriotyzmem słoweńskim: manifestowanym nie w walce, lecz w pracy.

Słoweńcy, zagrożeni wchłonięciem przez obce kultury, w swym wielowiekowym dążeniu do samostanowienia nie podejmowali walki zbrojnej, ponieważ wiedzieli (są racjonalistami), że poniosą w niej klęskę, choćby ze względu na liczebność. Kulturze słoweńskiej **obcy więc jest mit bohater-ski, rycerski**. Niewielkie obszary wolności Słoweńcy uzyskiwali w historii dzięki pracy i samokształceniu, a te muszą być oparte na konsekwentnie realizowanych zasadach. Polski model patriotyzmu jest w swej kompleksowości oparty na sprzeczności — umrzeć, żeby żyć, lecz także na wytrwałości i wierności miejscu. Różne były jego skutki w dziejach narodu, lecz i same jego losy są zupełnie odmienne od historii Słoweńców. Dlatego z tomu *Hermes, pies i gwiazda* tłumacze wybrali wiele wierszy odwołujących się nie tyle do mitu bohaterskiego, ile do walki, otwartego sprzeciwu wobec niegodziwości. Mieści się w tym również historyczny wzorzec polskiego patriotyzmu, różny od słoweńskiego, który poeta akceptuje jako „trudną miłość” i obowiązek, tym samym stając się swojskim dla kultury przyjmującej, a równocześnie innym.

W *Odpowiedzi* z tomu *Hermes...*, ojczyzna „jest tutaj gdzie cię wdepczą w grunt | lub szpadlem który hardo dzwoni | tęsknocie zrobią spory dół”, Herbert jest poetą mądrym, niezapominającym, lecz wybaczącym. Dlatego dłoń otwarta i wyciągnięta do innego, może stać się też pięścią (np. *Do pięści, Prośba*). A więc jego bohatera nie charakteryzuje bierność i poczucie bycia ofiarą, lecz jest on zdolny podjąć walkę. Dialogiem z obcą kulturą w przekładzie kieruje w ten sposób przyciągająca odmienność wzorca w kulturze przyjmującej i chęć pokazania czytelnikowi rodzimemu postawy innej niż własna, a mimo to bliskiej. Słoweńcy, choć nie stanowili pełnoprawnego narodu, mieli rozwiniętą świadomość narodową. Nie mając dla niej oparcia w instytucjach państwowych, stworzyli w powieściach typ bohatera biernego, nostalgicznego z poczuciem bycia ofiarą⁹⁷.

Świadomość taka znajduje odzwierciedlenie w stylu ekspresjonistycznym, w poczuciu zagrożenia katastrofą, w kasandrycznych i nostalgicznych nastrojach, w co bogato wyposażona została literatura słoweńska. Poetyka polskiego katastrofizmu jest najbliższa mentalnej strukturze smutku słoweńskiego. Wyborem wierszy najbardziej naznaczonych poetyką katastroficzną w połączeniu z tematem ojczyzny kierowało w znacznej mierze kulturowo-historyczne doświadczenie tłumaczy. Symptoma-

⁹⁷ Por. J. Kos: *Teze o slovenskem romanu*. „Literatura” 1991, št. 13.

tyczne jest pominięcie w tomie *Napis* wiersza *Ścieżka*, który — rozważny w tonie — powinien być mentalnie bliski odbiorcy słoweńskiemu; przedstawia pożądanie posiadania maksymalnej wiedzy w konfrontacji z realnymi możliwościami ludzkimi.

Dużo miejsca w wyborze zajmują wiersze stawiające pytania metapoetyckie, o kreatywność, o to, jak być poetą, i o to, czym ma być poezja. Pociągający jest tu dla tłumaczy model Herberta, prosty i uniwersalny zarazem. Poezja ma zatrzymać ślad rzeczywistości i jednostki piszącej („Ja” wielokrotnie czyni aluzje do Horacjańskiego pomnika), włączając się w skokową ciągłość kultury; zmuszać odbiorcę do wysiłku intelektualnego i emocjonalnego, mimo prostej formy słowa, oraz powinna przynosić twórcy zadowolenie z tworzenia światów możliwych.

Wybór tekstów dowodzi dużych kompetencji tłumaczy w zakresie znajomości polskiej historii, tradycji kulturowej i literackiej. Obaj są historykami literatury: Niko Jež — polonistą, Tone Pretnar był sławistą, wersologiem i wieloletnim lektorem języka słoweńskiego w Polsce. Dziwią więc takie pominięte zjawiska i problemy obecne w poezji Herberta, jak: dramatyzm wynikający z poczucia istnienia człowieka w ciągłości kultury i z poczucia nieprzystawalności tradycyjnych norm do współczesności (np. brak wiersza *Jonasz ze Studium przedmiotu*), stosunek do naśladownictwa w poezji (np. brak *Trzech studiów o realizmie* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*). Zabrakło również pięknych ekfraz poetyckich lub fragmentów opisów sztuki (np. nieuwzględniony w wyborze wiersz *Dedal i Ikar* ze *Struny światła*). Figurę ekfrazy zauważyli tłumacze w przekładzie *Pokoju umeblowanego* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), lecz nie odczytali jej roli w rekonstruowanym przez poetę świecie sztuki. Taką hipotezę potwierdzałoby pominięcie rzeźby i kultury antycznej, zbagatelizowanej przez nich w *Strunie światła*. Światło, słusznie wydobyte w wierszu *Struna*, rozpoczynającym wybór tłumaczy, wciela się przecież w sztukę. Zabrakło także dramatu i tajemnicy zmarnowanego życia, o czym wiele mówi poezja Herberta. Z innych względów zaskakuje pominięcie wiersza *Longobardowie* (z *Napisu*). Wiersz stanowi refleksję wywołaną tym, co pozostało z kultury, która wypadła z całości. Temat ten powinien być bliski kulturze przyjmującej, reprezentowanej przez tłumaczy, także ze względu na obecność longobardzkich ruin na pograniczu słoweńsko-włoskim, między innymi w Cividale del Friuli (słoweński Čedad).

Beli raj vseh možnosti jest dobrą i staranną propozycją czytania poezji Herberta. To obraz słoweńskiego Herberta, oparty na uzupełniającym i dopełniającym dialogu dwóch kultur w tym, co je łączy, i w tym, co je różni. Wieloznaczność polskiego Herberta jest większa, bo odbiorca oryginału dysponuje szerszą wiedzą, znajdując się w podobnej z jego auto-

rem (przez wspólnotę kulturową) sytuacji oglądu. Nie znaczy to jednak, że posiadał on klucz do odczytania wszystkich sensów tej poezji.

Herbert był krytyczny w stosunku do tłumaczy wierszy, może nazbyt krytyczny, lecz interpretatorzy też często zajmują pozycję niezgrabnego trzmiela, który siadł na kwiecie z wiersza *O tłumaczeniu poezji* (Hermes, pies i gwiazda):

Jak trzmiel niezgrabny
siadł na kwiecie
[...]
trudno wnikać
przez kielich kwiatów
do korzeni
więc trzmiel wychodzi
bardzo dumny
i głośno brzęczy:
byłem w środku
tym zaś
co mu nie całkiem wierzą
nos pokazuje
z żółtym pyłem⁹⁸.

Może więc stanowisko Leonarda Talmy'ego na temat roli kulturowego uwarunkowania znaczenia w konstruowaniu ramy oglądu tylko pozornie wydaje się skrajne. Słuszne jest jego spostrzeżenie dotyczące związku jednostkowej konceptualizacji ze sposobem korzystania z kultury. Określona kultura kształtuje bowiem indywidualne strategie łączenia w całość przetwarzanych informacji. Jednostka korzysta więc ze wzorów kulturowych, wcześniej przyswojonych przez system poznawczy człowieka. Talmy zakłada zatem istnienie pamięci genetycznej także w zakresie konceptualizacji. W procesie rozumienia system poznawczy człowieka kieruje percepcją jednostki, a także interpretacją zachowań kulturowych, zgodnie z nabytą poznawczą strukturą kulturową⁹⁹. Kulturowe uwarunkowanie znaczenia w konstruowaniu ramy oglądu określa granice postrzegania i percepcji, kształtuje świadomość rozumiejącą w dialogowym układzie interakcyjnym.

⁹⁸ Z. Herbert: *O tłumaczeniu wierszy*. W: Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa, Czytelnik, 1957, s. 66.

⁹⁹ Por. L. Talmy: *Towards a Cognitive Semantics*. Vol. 2. *Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge, Massachusetts, MIT, 2003.

Współrzędne miejsca i czasu

Miejsce i czas stanowią ważne współczynniki przekładu, motywują bowiem dokonywane wybory zarówno na poziomie „makro”, dotyczącym epoki, autora, tematu, utworu, jak i na poziomie „mikro”, obejmującym stylistykę i częściowo retorykę tłumaczenia. W wyniku dekontekstualizacji oryginalny utwór literacki zostaje wprowadzony w inny kontekst przestrzenny i czasowy procesu literackiego i kultury przyjmującej. Wchodząc w proces historycznoliteracki języka docelowego, w różny sposób może wpływać na jego rozwój: inspirować, wzbogacać, dostarczać wiedzy literackiej lub potwierdzać rodzimą ewolucję. Tłumaczenie ujawnia swój aspekt porównawczy; uczestniczy w dialogu dwóch kultur, pełniąc funkcje: awangardową, mediacyjną i referującą, niezależnie od odległości czasowej dzielącej przekład od oryginału.

Jego rola awangardowa polega na odkrywaniu nieznanego w literaturze i kulturze rodzimej, co wiąże się z przekraczaniem istniejących paradygmatów, tworzeniu nowych norm percepcji, za pomocą których w rzeczywistości doznawanej i znanej można odnaleźć zjawiska i wartości dotąd niedostrzegane. Obca literatura wpływa również na zmianę tego, co własne, ponieważ jej transpozycja w drugim języku jako narzędziu postrzegania wywiera wpływ na obraz świata przedstawionego i rzeczywistego, gdyż odtwarzanie dokonuje się za pomocą innych narzędzi. Zmiana narzędzi, w tym przypadku językowych i wyobrażeniowych, powoduje zmianę świata, jak również zmusza do ich modyfikacji, by mogły służyć konceptualizacji, nie tylko literackiej, tego, co dotąd było niedostrzegane. W literaturze przekład może zainicjować nowy nurt, kierunek, wrażliwość, co ma miejsce w procesach historycznoliterackich wielu literatur¹⁰⁰.

Pełniąc funkcję mediacyjną, i w znacznym stopniu referującą, przekład umożliwia odbiorcy poznanie i zrozumienie obcej kultury; rozbudza ciekawość, wabi go, weryfikuje jego sądy o sobie, o innych i o świecie. Interpretuje, tłumaczy, wyjaśnia i odtwarza.

Od miejsca i czasu (i zawsze od tłumacza) ukazania się przekładu zależy jego rola w kulturze i literaturze przyjmującej: Czy będzie to **przekład inicjujący, aktualny czy spóźniony**. Wybór oryginału, od którego zależy rodzaj jego uczestnictwa w kulturze docelowej, zależy, co trzeba dodać, od wielu czynników związanych także z miejscem i czasem. Należą one do kompetencji tłumacza, lecz również do stanu kultury przyjmującej i wie-

¹⁰⁰ Por. *Między oryginałem a przekładem*. T. 5: *Na początku był przekład*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec. Kraków, Księgarnia Akademicka, 1999.

dzy uprzedniej odbiorców; na przykład: bariera w postaci braku zasadniczej wiedzy na temat literatury i kultury oryginału uniemożliwia tłumaczowi wprowadzenie przekładu do obiegu literackiego; preferowanie kultur dominujących w danym czasie; zamknięcie lub otwarcie na inność, z czym wiążą się style komunikacji kulturowej; zadufanie lub niska samoocena; stopień rozwoju nauki i cywilizacji technicznej; tradycja i teraźniejszość.

Celem międzykulturowej komunikacji, jaka odbywa się w przekładzie, może być odnajdywanie podobieństwa, podkreślanie różnic, wzbogacanie i poszukiwanie inspiracji, a także samopotwierdzenie, które nie wiąże się z pociągającą obcością. Wyraża zwykle interesy kultury/literatury przyjmującej, podkreśla bowiem jej istnienie w ciągu wybitnych lub tylko interesujących faktów literackich, kierując uwagę odbiorcy w stronę paralelności rodzimych i obcych poszukiwań artystycznych. Przekłady takie mają zwykle charakter historyczny, istotny dla rekonstrukcji procesu historycznoliterackiego oryginału. Nie pełnią funkcji inspirującej, ponieważ nie odkrywają czytelnikowi niczego nieznanego. Służą natomiast wzajemnemu poznaniu korzeni kulturowych, czym interesują się raczej odbiorcy elitarni.

Inaczej funkcjonuje przekład wzbogacający kulturę rodzimą — awangardowy. Ma on wpływ na rozwój literatury przyjmującej i na poszczególnych pisarzy, ponieważ stanowi niespodziankę artystyczną, inspirując ich własne poszukiwania w zakresie wyrażania siebie i świata.

Inspirujący początek

Każdy przekład jest początkiem

Tłumaczenia *Biblii*, utworów Wergiliusza, *Pieśni* Horacego, *Don Kichota* Cervantesa, dramatów Szekspira, *Boskiej komedii* Dantego, komedii Moliera, Baumarchaisa, poematów Byrona, wierszy Verlaine’a, Rimbauda, Apollinaire’a, prozy Prousta, Joyce’a, Hemingwaya, Borgesa i wielu innych odegrały istotną rolę w procesie historycznoliterackim różnych narodów europejskich, wpływając równocześnie na kształtowanie się ich doświadczeń kulturowych oraz indywidualnych mechanizmów percepcji w perspektywie nowych obszarów wrażliwości. Pragmatyzm działań tłumaczy widoczny jest na poziomie wyboru tekstów w takim samym stopniu, jak na poziomie przedstawienia odbiorcy ich ekwiwalentu językowego, który oscyluje między syndromem wieży Babel a poszukiwaniem tajemniczej Księgi¹⁰¹. Świadomość literacka, artystyczna i własna wrażliwość podsuwają tłumaczowi, z jednej strony, nieznanne odbiorcy utwory literatury obcej, mogące wzboga-

¹⁰¹ Por. G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków, Universitas, 2000, s. 403—554.

cić jego sposób doznawania świata i kulturę osobistą, z drugiej zaś — literaturę potencjalnie inspirującą aktualną twórczość, co wynika z chęci uzupełnienia jakiegoś ogniwa w procesie rozwoju literatury i kultury rodzimej. Nie bez znaczenia dla jego działań jest chęć stworzenia niespodzianki odbiorcy przez odkrywanie, zadziwienie i inspirację.

Konsekwencje wynikające z przekładu mają charakter kulturowy, artystyczny i psychologiczny, choć płyną z relacji wpisanych w tekst słowny i skonfrontowanych z odmiennym sposobem postrzegania rzeczywistości, a często też sztuki. Stanowią więc początek nowej wizji świata i człowieka bądź uzupełniają już istniejącą w postaci nurtów i kierunków literackich czy też fascynacji jednostkowym fenomenem. Różne są zakresy oddziaływania tak rozumianego początku, podobnie jak jego stopień odkrywczości i tajemniczości. Stąd pojęcia Księgi i początku należy rozumieć metaforycznie jako kategorie odwołujące się w równej mierze zarówno do wyobrażenia, jak i znaku. Obcy to bowiem inny, niedostępny, domagający się zrozumienia bądź porozumienia, a także — tajemniczy. Do tajemnicy można się tylko zbliżyć, ponieważ pełne zrozumienie pozbawia ją magii i kończy akt poznania, redukując przedmiot poznawczy do reguł i możliwych związków. Dlatego odnalezienie mitycznej Księgi, tajemnicy świata, jego porządku i motywacji jest nie tylko niemożliwe, lecz niebezpieczne. „Zawsze [...] może się zdarzyć, że ktoś ją wreszcie znajdzie i przyniesie światu, a wtedy na pewno nie zostanie już nic do napisania”¹⁰² — pisze Olga Tokarczuk w *Podróży ludzi Księgi*. Poszukiwanie Księgi przypomina poszukiwanie świętego Graala, co skazuje na niepowodzenie finalne w imię istnienia człowieczeństwa, a więc i świata. Jego istota tkwi nie w odnalezieniu, lecz w ciągłym poszukiwaniu.

W Księdze poszukuje się znaczeń, co związane jest z rozszerzeniem wiedzy, a ponadto przeżyć i wrażeń estetycznych i metafizycznych, w których uczestniczy nie tylko wyobraźnia, lecz zmysły. Wszystko to — intelekt, wyobrażenia, zmysły — stanowią analogon¹⁰³ rzeczywistości, zamknięty w słowie. Pisarze w różny sposób odnotowują relacje między słowem a kryjącą się za nim kompleksowością świata. Biblijną frazę: „Na początku Bóg stworzył świat z przełamanej litery, aż z pękniętego słowa ciało wyciekło jak krew. Ciało jest więc niedoskonałym słowem”¹⁰⁴ — można sformułować bardziej scjentystycznie: „[...] stat rosa pristiana nomine, nomina nuda tenemus”¹⁰⁵, lub poetycko, głosząc zwątpienie:

¹⁰² O. Tokarczuk: *Podróż ludzi Księgi*. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 1996, s. 215.

¹⁰³ Por. J.P. Sartre: *Wyobrażenie*. Tłum. P. Beylin. Warszawa, PWN, 1970.

¹⁰⁴ O. Tokarczuk: *Podróż ludzi Księgi*..., s. 18.

¹⁰⁵ U. Eco: *Imię róży*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa, PIW, 1991, s. 578 („dawna róża trwa w nazwie, nazwy jedynie mamy”).

Krew i ciało i jesteś
nieczytelnym przypisem
do księgi bez liter¹⁰⁶.

Księga oznacza tajemnicę istnienia (lub jej zaprzeczenie), a nade wszystko początek Stworzenia i początek tworzenia, ukonkretniony w słowie. Jak w *Ewangelii św. Jana*, stanowi ono przyczynę i skutek istnienia Księgi Świata: „Na początku było słowo, / a słowo było u Boga, / a Bogiem było słowo, / [...] Wszystko przez Nie się stało, / a bez Niego nic się nie stało, / co się stało”¹⁰⁷. Zatem księga święta, jaką jest *Biblia*, dopuszcza spotkanie się w słowie czynnika boskiego i ludzkiego:

W słowie wypowiada człowiek samego siebie, udziela się drugiemu człowiekowi [...], pozwala sobie zrozumieć. W słowie zostaje ustanowiony twórczy stosunek do drugiego człowieka. Człowiek biblijny zastanawia się nad rolą, jaką w jego życiu odgrywa słowo: ponieważ u Boga jest słowo i Bóg mówi, przeto słowo jest również u człowieka¹⁰⁸.

Można więc mówić o intelektualnym, emocjonalnym i sensualnym aspekcie słowa nie tylko w odniesieniu do ksiąg świętych. Zawsze bowiem istnieje jakiś początek, którego „granice ulegają ciągłym przesunięciom ze względu na naszą wiedzę [...], wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swojego starego źródła”¹⁰⁹ — jak pisał Schulz, lub eksponują materię życia, odpowiadając na doskonałość Stwórcy, niedoskonałością twórcy¹¹⁰.

Zarówno biblijna funkcja słowa, jak i literacki topos Księgi podkreślają ruch ewokowany przez słowo użyte nie tylko eksklamatywnie, lecz indywidualnie na oznaczenie relacji między obserwowanymi rzeczami, między podmiotem obserwującym a rzeczami oraz między podmiotami. Zatem mimo zamknięcia świata w znaku słownym, w wypowiedzeniu istnieje ruch odzwierciedlający intelekt, wyobraźnię i zmysły, które stanowią bodziec do powstawania nowych relacji. One z kolei tworzą system wiedzy o świecie i o człowieku, w wyniku czego wiedza nie jest systemem

¹⁰⁶ A. Szuba: *Strzępy*. Kraków, Wydawnictwo Miniatura, 1998, s. 50.

¹⁰⁷ *Ewangelia św. Jana*. W: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Poznań, Pallotinum, 1971, s. 1216, 1 (1—3).

¹⁰⁸ *Praktyczny słownik biblijny*. Opr. zbiorowe katolickich i protestanckich teologów pod red. A. Grabner-Haidera. Przekł. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek. Warszawa, PAX. Wydawnictwo Księży Pallotynów, 1994, s. 1204, 1205.

¹⁰⁹ B. Schulz: *Proza*. Wstęp A. Sandauer. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1973, s. 130.

¹¹⁰ Por. ibidem, s. 64.

zamkniętym, wyobrażenia i doznania dostarczają jej ciągle nowych pytań, budzą wątpliwości, rozszerzają pole obserwacji.

Przekład artystyczny jest — już nie w płaszczyźnie mitycznej — poszukiwaniem Autentyku. Choć żyje „wypożyczonym życiem”, stanowi początek czegoś nowego, wcielając je w nową materię i w nowy porządek, przez co nadaje mu inny obraz. Początek może mieć różny wymiar: kulturowy (np. tłumaczenia *Biblij*), literacki i psychologiczny (np. proza Prousta, *Strefa Apollinaire’a*) oraz artystycznie indywidualny, jak Tuwima tłumaczenia poezji rosyjskiej, Barańczaka — tłumaczenia angielskiej poezji metafizycznej, poezji Cummingsa i E.A. Poe, Krynickiego — wierszy Gottfrieda Benn’a i Georga Trakla itp. Nie oznacza zawsze wpływu, prostego do uchwycenia w stylu wypowiedzi, lecz dokonuje się w nim przekraczanie granic ekspresji własnego języka i własnej wiedzy¹¹¹. Dzieje się tak w zależności zarówno od stopnia odkrywczości artystycznej i psychologicznej oryginału, jak również od osobowości spotykających się w akcie przekładu: autora i tłumacza. W ich stosunku do słowa i jego możliwości odbija się wiedza, wrażliwość, świadomość estetyczna i światopogląd. Znaczenia ewokowane przez oryginał i przekład nie są w pełni tożsame, różne podmioty bowiem wyrażają wspólną intencję sensu. Tworzone są one na podstawie indywidualnego i kulturowego doświadczenia, skojarzeń i uczuć, składających się na jednostkowy i zbiorowy obraz świata. Krystyna Pisarkowa znaczenia te nazywa konotacją semantyczną, której funkcja w wypowiedzi literackiej jest szczególnie ważna. „Towarzyszy ona nam, zmienia się pod wpływem okoliczności, sugestii bliźnich, lektury refleksji, a **język okrągły jak pomarańcza** pozwala każdemu na poszukiwanie i ukazywanie nowej, odkrytej, wyzwolonej z podświadomości części nieznanego”¹¹². Konotacje semantyczne wykraczają poza semantyczny system języka, ponieważ rozumiane są mentalistycznie, nie zaś logicznie.

Ekwiwalencja przekładu wobec oryginału może się kształtować przede wszystkim na poziomie funkcjonalnym, dając początek nowym rozwiązaniom językowym i odmiennej wrażliwości. Założenie prekursorstwa przekładu stawia tłumacza wobec konieczności wyboru między nowością (narażając oryginał na niezrozumienie dalekie od tajemniczości) a zaspokojeniem przyzwyczajień odbiorców, co grozi fałszywym obrazem oryginału. Każdy z tych wyborów przeczy inspirującej funkcji przekładu, która może być zachowana dzięki respektowaniu odmiennych w obu tekstach konotacji semantycznych. Zatem ekwiwalencja przekładu wobec orygina-

¹¹¹ Por. M. Jurkowski: *Granice przekładu*. „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 2, s. 81—86.

¹¹² K. Pisarkowa: *Język według Junga. O czytaniu intencji*. Kraków, Wydawnictwo Oddziału PAN, 1994, s. 50.

nału opiera się na stopniu zbliżenia do prototypu¹¹³, będącego podmiotowym użyciem języka. Przekład może zapoczątkować nową wrażliwość, bo zbliżając się do prototypu, proponuje w tzw. ekwiwalentnym wypowiedzeniu również podmiotowe użycie innego języka. Spotykają się więc dwa typy mentalności językowej i zbiorowej. Obowiązkiem tłumacza jest zachowanie obcej mentalności, która ujawnia się przez jego medium. Napotyka więc podwójną przeszkodę: własnego języka oraz własnej perspektywy oglądu przez ten język wyrażonej (składa się nań tradycja, praktyka kulturowa i literacka oraz indywidualna wrażliwość percepcyjna).

Według teorii kognitywnej, język, będąc jedną z form świata, modeluje ten świat i myśli postrzegającego podmiotu, choć człowiek modeluje wiedzę o świecie dzięki selektywnemu gromadzeniu doświadczeń, selektywnemu tworzeniu obrazów świata w pamięci oraz dzięki sposobom koordynowania tak przetwarzanych informacji¹¹⁴. Zatem każda wizja świata ma szansę być oryginalną, pod warunkiem odmiennego opracowania mentalnego danych doświadczeniowych, co zwraca szczególną uwagę w procesie racjonalizacji i konceptualizacji doświadczeń w różnych językach i stylach wypowiedzi literackich i informacyjnych. Przyjęcie odmiennej perspektywy oglądu (nastawienie psychiczne i możliwości naszych zmysłów) względem rzeczy lub zjawiska rozumianego jako zespół relacji powoduje modyfikację lub zmianę węzła dostępu do sieci w ramach modelu semantycznego Langackera¹¹⁵. Odpowiedzialne za zmiany są mechanizmy spójnościowe w ramach dwóch języków, jak również w zakresie leksyki i segmentacji wypowiedzi.

Na przykład jedną z form gramatycznych wyrażenia potencjalnych relacji między rzeczami, a także między nimi a podmiotem jest w języku francuskim tryb *subjonctif*. Język polski wyraża je za pomocą form modalnych czasownika. W języku słoweńskim natomiast w takich sytuacjach używa się trybu przypuszczającego, który nie ewokuje podobnego stopnia potencjalności wyrażanych relacji. Na poziomie leksykalnym odpowiada temu zjawisku, na przykład, ograniczony słownikowo zasób leksykalny na oznaczanie subtelności w odniesieniu do mężczyzn, a w zakresie składni — dominacja konstrukcji podrzędnej zdania złożonego nad konstrukcją współrzędną.

Zmiana semantycznego węzła dostępu w przekładzie może spowodować rozszerzenie pojemności semantycznej utworu (a nawet języka) z zachowaniem zasady podobieństwa i różnicy. Oryginał rozumiany jako prototyp, a więc struktura poznawcza i estetyczna „dająca się odnieść

¹¹³ Por. R. Langacker: *Foundation of Cognitive Grammar*. Vol. 1: *Theoretical Prerequisites*. Stanford 1987.

¹¹⁴ Por. B.Z. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne...*

¹¹⁵ Por. E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie...*

do jakiegoś segmentu otaczającej nas rzeczywistości lub w jakiś sposób z takim segmentem skorelować”¹¹⁶, dopuszcza istnienie egzemplarzy bardzo podobnych, lecz nie w pełni tożsamyh z sobą. Przekład stanowi jedną z takich, a zarazem najambitniejszą formę zbliżenia do prototypu z uwzględnieniem hierarchii węzłów dostępu do sensu. Niemożność jej zachowania zmusza do poszukiwań środków zastępczych, na przykład zamiana formy rytmicznej na inną, dającą dostęp do sensu, w wyniku czego przekład może zapoczątkować nową formę ekspresji poetyckiej.

Natomiast na poziomie leksykalnym ekwiwalencji model sieciowy Langackera pozwala ujawniać inspirującą funkcję przesunięć sensów cząstkowych w przekładzie w celu semantycznego uwypuklenia pewnych elementów znaczenia. Zjawisko to jednak wykracza poza przekładową ekwiwalentyzację w kierunku konkurowania z oryginałem i prowokuje modyfikacje ekspresji tekstu wyjściowego, które dotyczą najczęściej zastosowania ekwiwalentu rodzajnika w języku bezrodzajnikowym, korelacji użycia czasów z aspektem czasownika, użycia okoliczników kontynuujących czas i przestrzeń, form bezokolicznika, imiesłowu odmienneho. Przesunięcia w ramach odnajdywania nowych form konceptualizacji związane są również z wyodrębnieniem figury i tła, co w aspekcie przekładu artystycznego odnosi się zwykle do szyku zdaniowego i semantyki zdania. Różnice w aspekcie społecznej praktyki syntaktycznej wskazują, że języki słowiańskie cechuje tzw. zasada mobilności semantycznej w zakresie szyku zdaniowego, co nie oznacza przekraczania granic poprawności języka. Natomiast język francuski przestrzega w zasadzie logicznego szyku zdania (od grupy podmiotu, orzeczenia do dopełnienia bliższego i dalszego), a jego dyslokacje muszą mieć uzasadnienie artystyczne i zwykle są silnie nacechowane ekspresywnie. Jednak uzus języków słowiańskich wskazuje, że różne są w nich granice swobody syntaktycznej.

Przekład zawsze poszukuje autentyku, będąc jego otwartą interpretacją; poszukuje nowej Księgi, która choć istnieje w znakach językowych, przedstawia nie tylko rzeczy, lecz przede wszystkim relacje między nimi, czyniąc otwartą przestrzeń konotacyjną tekstu. To dzięki relacjom wewnątrztekstowym i zewnątrztekstowym utwór literacki trwa, zmieniając się nieco w czasie, mimo że określa go zamknięta przestrzeń językowa. O ile przestrzeń językowa narzuca pewne normy i przyzwyczajenia wpisane w strukturę gramatyczną języka, o tyle uwypuklenia semantyczne wynikają z relacyjności konotacyjnej słów, zawierającej w sobie pamięć wcześniejszych użyci oraz doświadczenie indywidualne mówiącego. Dążąc więc do wierności, tłumacz ma do dyspozycji inną materię, według własnych norm organizującą przestrzeń relacji. Dochodzi do prze-

¹¹⁶ Ibidem, s. 42.

kształceń, których celem jest autorski sposób widzenia świata i stosunek do języka. Zmierza on do oddania funkcji pragmatycznej oryginału i wpisanego weń modelu świata, doznań emocjonalnych i intelektualnych oraz prowokowanych przeżyć estetycznych w innym systemie językowej kategoryzacji świata.

Z jednej więc strony ciągle aktualne jest spostrzeżenie Wittgensteina, że „granice języka są granicami mego świata”¹¹⁷, z drugiej zaś — granice te mogą być przekraczane na poziomie wypowiedzenia, jakim jest utwór literacki, a także jego sekwencje. Niemały udział w przekraczaniu tych granic ma sztuka przekładu. Języki bowiem relatywizują się nawzajem, rozszerzając zdolności percepcyjne nie w wyniku odzyskania jedności z czasów, kiedy Bóg pomieszał ludziom języki, by nie mogli sięgnąć do nieba, budując wieżę Babel¹¹⁸, lecz dzięki ich różnorodności. Kara nałożona ludziom przez Boga za grzech pychy, powstała w wyniku przekraczania granic zakreślonych ludzkości, ma też pozytywne konsekwencje — wzbogaca wrażliwość percepcyjną. Przepaść między językami — jak pisze Eva Hoffman — „stała się również szparą, okienkiem, przez które mogą obserwować różnorodność świata. [...] Na tej samej zasadzie, na której cyfra 2 sugeruje istnienie wszystkich innych cyfr, podwójna świadomość jest z konieczności świadomością wielowartościową”¹¹⁹. Uświadamia to w pełni kognitywna teoria języka, przywracając wartość relacjom z punktu widzenia funkcji osoby w przekazie językowym; czyni z przekleństwa wartość kształtującą się na drodze ciągłego ustanawiania tożsamości świata i osoby w nim zakorzenionej. W myśl tej teorii kategoria prototypu może odnosić się do całości oryginału, do którego zbliża się przekład, jak również do jego elementów składowych, odnoszących się do sensów i wyrażień jednostkowych.

Na poziomie ogólnym węzeł dostępu do modelu sieciowego, jakim jest utwór literacki, stanowi dominanta znaczeniowo-stylistyczna określająca model świata. Natomiast na poziomie szczegółowym węzły dostępu składające się na prototyp jako kategorię poznawczą o funkcji estetycznej (utwór literacki) są powiązane na różne sposoby. Rozszerzenia sensów w stosunku do relacji podstawowej mogą mieć charakter metaforyczny lub metonimiczny, ze względu na częstotliwość ich występowania w praktyce danego języka. Użyte w innym kontekście językowym, mogą rozpoczynać proces dezautomatyzacji, pod warunkiem zachowania ich informatywności i ekspresji. Gramatyka kognitywna zakłada bowiem, „że jednostki

¹¹⁷ L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. London 1922. Przekład polski B. Wolniewicz. W: *Filozofia współczesna*. Red. Z. Kuderowicz. T. 2. Warszawa, Wydawnictwo Powszechna, 1990, s. 25.

¹¹⁸ *Księga Rodzaju*. W: *Pismo święte...*, s. 30, 11 (1—8).

¹¹⁹ E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie...*, s. 271.

językowe można zdefiniować wyłącznie w odniesieniu do kontekstu, w jakim występują, i że tylko w określonym kontekście można mówić o ich poprawności i niepoprawności”¹²⁰. Zdefiniować to znaczy skonceptualizować, a więc włączyć do magazynu pamięci i skorelować z mechanizmami selektywnego opracowania doświadczenia. Zabieg taki charakteryzuje również praktykę przekładową, włączając literaturę obcą w obieg literatury rodzimej.

W kontekście teorii kognitywnej języka każdy przekład jest początkiem, a tylko niektóre z nich rozpoczynają nowe nurty i kierunki w perspektywie historycznoliterackiej.

Strefa Apollinaire’a w polskim dialogu awangardowym — postawa krytyczna

Wśród polskich tłumaczy poezji Guillaume’a Apollinaire’a obecne są nazwiska tak wybitnych poetów, jak: Tytus Czyżewski, Adam Ważyk, Anatol Stern, Józef Czechowicz, Zbigniew Bieńkowski, Artur Międzyrzecki, Julia Hartwig. Rejestr ten świadczy o żywej obecności jego twórczości w świadomości poetyckiej XX w. i można stwierdzić, że nie tylko polskiej, bo wywarła ona wpływ na całą dwudziestowieczną poezję europejską. Szczególne jednak znaczenie miała dla kształtowania się polskiej awangardy poetyckiej po pierwszej wojnie światowej. Był to bowiem okres, w którym ścierały się różne koncepcje artystyczne w celu nie tyle poszukiwania nowych środków ekspresji, ile określenia miejsca poezji i sztuki w nowej rzeczywistości cywilizacyjnej i społecznej. Z jednej więc strony sztuka stawiała sobie pytania o formę uczestnictwa w życiu, z drugiej — o możliwości zachowania własnej autonomii przez wyraźne uświadomienie wewnętrznych odrębności. Nigdy przedtem w takim stopniu dualizm odtwarzania i kreowania nie był w literaturze i sztuce czynnikiem organizującym wszelkie działania. Apollinaire należał do nielicznych, którzy dróg przewycięzania tego dylematu poszukiwali już na początku wieku ze znakomitym skutkiem. Dlatego inspirował tak wielu poetów awangardowych, wchodzących w skład różnych grup poetyckich: formistów — Tytus Czyżewski, futurystów — Anatol Stern, Awangardę Krakowską — Adam Ważyk, i katastrofistów — Józef Czechowicz.

Tłumaczenia poezji Apollinaire’a obieły różnorodne czasopisma nie zawsze ściśle związane z ruchem awangardowym, tzn. takim, który jednoczy to, co zewnętrzne i wewnętrzne w transgresyjnej mocy poezji, zmieniając dotychczasową ekspresję i wrażliwość, czyli przyczynia-

¹²⁰ E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie...*, s. 53.

jąc się do powstania nowej psychosfery w kulturze pod presją odmiennych sposobów życia, zachowań i struktury materialnej cywilizacji. Najprawdopodobniej pierwsze tłumaczenia poezji Apollinaire'a autorstwa Adama Bederskiego ukazały się w „Zdroju” w 1918 r., w 1920 r. przekłady Tytusa Czyżewskiego drukowane były w piśmie „Formiści”, a Anatola Sterna — w „Nowej Sztuce”. W 1922 r. „Skamander” ogłosił przekłady Anny Ludwiki Czerny, później inne przekłady drukowali: „Almanach Nowej Sztuki” (1925), „Reflektor” (1925), „Przegląd Warszawski” (1925), „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” (1925), „Zwrotnica” (1927), „Wiadomości Literackie” (1928), „Polska Zbrojna” (1930), „Prom” (1932), „Kamena” (1933, 1937), „Miesięcznik Literatury i Sztuki” (1935/1936) i inne¹²¹. Z tego krótkiego przeglądu wynika, że Apollinaire interesował kręgi literackie i artystyczne o różnym stopniu awangardowości.

Najczęściej tłumaczono wiersze i poematy z *Alkoholi*, o wiele rzadziej zdecydowanie bardziej awangardowe *Kaligramy*. Przekład, jednego z najlepszych tekstów *Kaligramów*, *Okien* ukazał się nie bez przyczyny w Peiperowskiej „Zwrotnicy”, choć trochę późno, z uwagi na kształtowanie się koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej, bo w 1927 r., w autorstwie Anastazego Kręglowskiego. W kręgu „Zwrotnicy” bowiem powstała, za sprawą przede wszystkim Tadeusza Peipera, najbardziej spójna koncepcja estetyczna w poezji polskiej, a jej oddziaływanie rozciąga się prawie na cały XX w. Nic więc dziwnego, że znalazł się na jej łamach jeden z najlepszych wierszy awangardowych Apollinaire'a. Do *Kaligramów* pierwszy sięgnął Anatol Stern — futurysta — w 1920 r., kiedy opublikował w „Nowej Sztuce” w swym przekładzie wiersz *Zwycięstwo*, do dzisiaj umieszczany w wyborach poezji Apollinaire'a. Witold Morawski, pisząc o recepcji poezji Apollinaire'a w Polsce, stwierdza na podstawie przekładów, że „mimo znakomitego wyboru, jaki uczynił Anatol Stern tłumacząc *Zwycięstwo* — najbardziej nowatorskie pomysły Apollinaire'a nie miały wcale, zwłaszcza w tamtym okresie, łatwej drogi do Polski”¹²², co być może wynikało z braku mentalnego i artystycznego przygotowania twórców i odbiorców. Może właśnie dlatego pierwszy większy zbiór przekładów tej poezji (też z tomu *Alkohole*) ukazał się dopiero w 1947 r. w wyborze i wykonaniu Adama Ważyka. Fakt ten świadczy również o tym, że polski ruch awangardowy w poezji kształtował się pod wpływem różnych czynników: własnego procesu historycznoliterackiego i tradycji kulturowej oraz obcych wpływów przenikających do niego także za

¹²¹ Por. W. Morawski: *Z dziejów poezji Apollinaire'a w Polsce*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 4, s. 131–148.

¹²² Por. ibidem, s. 137.

pomocą przekładów. Wśród obcych inspiracji poezja Apollinaire'a odgrywała istotną rolę, choć nie stanowiła jedyne planu odniesienia. Wchodziła w dialog z polską świadomością awangardową, powstającą na skrzyżowaniu własnych i obcych doświadczeń artystycznych, niejednorodnych tworzywowo, udział sztuk plastycznych bowiem był w niej znaczny¹²³.

Pierwszy przekład *Strefy* ukazał się w 1922 r. w „Skamandrze”¹²⁴, a drugi w 1925 r. w „Almanachu Nowej Sztuki”¹²⁵. Autorką pierwszego była Anna Ludwika Czerny. W 1925 r. wydała ona w swym przekładzie antologię pt. *Nowa liryka francuska*, której znaczną część stanowiły wiersze Apollinaire'a z *Alkoholi*. Opublikowany w tym samym roku przekład Adama Ważyka był odpowiedzią i polemiką translacyjną ze *Strefą* Czerny. Po drugiej wojnie światowej następne przekłady Ważyka tego samego poematu ukazały się w latach 1947¹²⁶ i 1949¹²⁷. Ostatni można by potraktować polemicznie w stosunku do poprzedniego, choć różnice wynikają w znacznej mierze z rozwoju świadomości i talentu poetyckiego autora. Przekład w antologii nie jest przedrukiem z „Almanachu Nowej Sztuki”, lecz jego rekonstrukcją z pamięci, jak pisze Witold Morawski¹²⁸.

Na polemiczność postaw translatorskich wskazuje już miejsce druku obu przekładów: „Skamander” i „Almanach Nowej Sztuki”. Redakcja „Skamandra”, ceniąc sobie przede wszystkim talent poetycki, dopuszczała teksty pograniczne, które wnosząc nową wrażliwość czasu, nie odrzucały zdecydowanie przeszłości literackiej; uwzględniała zatem formy przejściowe w zakresie ekspresji poetyckiej. Sferę tematyczną czasopisma określały jednak potrzeby aktualne, zwłaszcza odbiorcy poszukującego nowości w rzeczach znanych. Nie stanowiło to przeszkody dla twórców starających się pozbyć funkcji utylitarnych literatury, tak często wpływających na rozwój procesu historycznoliterackiego w kulturze polskiej. Wyjaśnia to, w pewnej mierze, obecność na łamach „Skamandra” utworów ekspresjonistycznych, futurystycznych, a także tych głoszących witalizm i codzienność w poetykach bardziej tradycyjnych. Pismo nie miało bowiem ambicji rewelatorskich w stosunku do poezji. Powracano do klasycznych wzorów poezji polskiej (romantyzm), uwzględniając formy stworzone przez wielkich poprzedników poezji współczesnej: Jeana Arthura Rimbauda, Walta Whitmana, Emile'a Verherena.

¹²³ Por. działalność grupy „a.r.”

¹²⁴ „Skamander” 1922, z. 18, s. 160—164.

¹²⁵ „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1, s. 17—21.

¹²⁶ Por. *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Wybór, wstęp i oprac. A. Ważyk. Warszawa, Czytelnik, 1947.

¹²⁷ Por. G. Apollinaire: *Wybór poezji*. Oprac. i wstęp A. Ważyk. Warszawa, Czytelnik, 1949.

¹²⁸ Por. W. Morawski: *Z dziejów poezji...*, s. 141.

Inaczej „Almanach Nowej Sztuki”. Czasopismo to skupiało głównie futurystów. Autorom w nim publikującym zależało na stworzeniu nowego języka poetyckiego, różnego od wzorów tradycyjnych, w czym opierali się na ideach artystycznych formułowanych w programach awangardowych. Najbliższe były im programy futurystyczne, uwzględniające ruch wyobraźni i zmysłowych postrzeżeń w swobodnej ekspresji poetyckiej, oddającej wielość i różnorodność świata współczesnego, zmienionego przez rozwój cywilizacji technicznej. Jeżeli sięgali do wzorów obcych, to do futurystów włoskich z ideami Filippa Tommase Marinettiego czy futurystów rosyjskich z poezją Aleksandra Kruczonycha czy Wiktora Chlebnikowa. Wysoko cenili eksperyment poetycki, bo zbliżał do nowego wyrazu nowej rzeczywistości. Dlatego bliscy im byli formiści, a wśród nich szczególnie twórczość Tytusa Czyżewskiego. Z ich doświadczeń wyciągnęła konsekwencje Awangarda Krakowska, nadając twórczym poszukiwaniom kierunek, jaki nakładało pojęcie całości — konstrukcji dominującej nad postrzeżeniową wielością. Demonstracyjne rozbijanie reguł futurystów zastąpiono dyscypliną poetycką, ładem i rygiorem.

W tych dwóch czasopismach, odmiennych ze względu na założenia programowe dotyczące sztuki i literatury, opublikowane zostały tłumaczenia *Strefy* Apollinaire’a w odstępie zaledwie trzech lat. Różnią się one między sobą tak, jak różnią się ich tłumacze i pisma je publikujące. To, co ich łączy, to wspólnota wyboru osiągnięta z punktu widzenia dwóch różnych postaw estetycznych i artystycznych. Nie było to przypadkowe, mimo że Ważyk znał już przekład Czerny, kiedy przystępował do swej wersji. Jego wybór nie był tylko spowodowany chęcią polemiczną, by dać przekład lepszy, lecz wartością poematu, z którym zetknął się po raz pierwszy za pośrednictwem tłumaczenia Czerny. W *Kwestii gustu* tak o nim pisał: „W »Skamandrze« ogłoszono *Strefę* w przekładzie Anny Ludwiki Czerny. Ten poemat ukazujący złożoną konsystencję nowoczesnego człowieka był dla mnie prawdziwą rewelacją treści poetyckiej i domyślnej, przeczuwanej urody, którą dopiero później miałem poznać w oryginale”¹²⁹. Tłumaczka, mimo niedokładności, potrafiła więc zaprezentować wartość oryginału albo też wartość ta była tak silna, że zbliżenie się do niej dawało już wyobrażenie całości. Sądę, że jedno i drugie.

Poemat wchodził w skład tomiku Apollinaire’a *Alcools*, wydanego w 1913 r., otwierając cały zbiór wierszy powstałych w różnym czasie. Powstał jesienią 1912 r. i niezależnie od wykazywanych w nim przez badaczy inspiracji płynących z poematu Blaise’a Cendrarsa *Pâques à New*

¹²⁹ A. Ważyk: *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 72—73. Cyt. za: W. Morawski: „*Strefa*” Apollinaire’a w przekładach polskich. „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 6, s. 83.

*York*¹³⁰ jest tekstem w pełni oryginalnym, najbardziej nowatorskim w całym tomie. Wyraża nową wizję świata i daje nową koncepcję poezji. Dostęp do istoty tego świata umożliwiają zmysły, umiejętność konceptualizowania doznań i wyobrażenia. Czynniki zmysłowe, konceptualizacyjne i wyobrażeniowe stanowią podstawę nowych form wyrazu, łącząc sferę konkretnego życiowego z wyobraźnią poetycką, obecną przede wszystkim w obrazowaniu. *Strefa* jest wierszem przełomowym w twórczości Apollinaire'a. Od tego momentu stał się on poetą awangardowym, dającym wzór twórczości, będącej rozpoznaniem kondycji człowieka dwudziestowiecznego w kontekście przemian cywilizacyjnych. Przełomowość artystyczna tego wiersza wiąże się ściśle z przełomami emocjonalnymi i światopoglądowymi. Poemat powstał z rozczarowania własnym życiem, religią i dotychczasową sztuką. Jest to poemat „o odejściu Boga i o odejściu kobiety [...]”. *Strefa* jest także poematem o odejściu »starego świata« i o odejściu starej sztuki. Jeśli giną w niej wiara i miłość, pozostaje przecież — związana z nową, rodzącą się kulturą i nową, rodzącą się sztuką — nadzieja¹³¹ — pisał Jerzy Kwiatkowski. W efekcie jest to poemat mocno osadzony w konkretności (miejsca i przeżycia) i w uniwersum ogólnoludzkim, co pociąga za sobą koncentrowanie się na zdarzeniach, ich wielości z perspektywy *ja* i *ty* lirycznego. Bohaterem lirycznym jest zarówno *ja* liryczne, jak i *ty*, a podmiot liryczny obserwuje i konceptualizuje świat, dokonując jego dekonstrukcji czasowej (wspomnienie) i przestrzennej (spacer po mieście i pamięci). Powtórne składanie świata następuje już za sprawą podmiotu, oprowadzającego po mozaice faktów, emocji, doznań i wyobraźni odbiorcy, tak często przywoływanego formą zaimka osobowego *ty*.

To również poemat o samotności w tłumie człowieka współczesnego. Jego scalanie świata odbywa się na dwóch planach: na planie miasta, które pojawia się w rozbłyskach postrzeganych konkretności cywilizacyjnych — wieży Eiffla, plakatów, szyldów, podmiejskich sklepików, obrazów biedy, i na planie wspomnień określających świadomość podmiotu — odbyte podróże, nieszczęśliwe miłości, wspomnienia wczesnej młodości i uniesień religijnych. W samotności, gwarancie tożsamości, ludzie są podobni do siebie tak, jak *ja* wypowiadające projektuje jakieś *ty*. Podmiot daleki jest od demagogiczności, przeciwnie dopuszcza ingerencję bezpośrednią świata zewnętrznego. Głosząc apoteozę cywilizacji, nowego świata, pokazuje rozczarowanie, wątpliwości metafizyczne i rozrachunek z szeroko rozumianą przeszłością.

¹³⁰ Por. J. Kwiatkowski: *Wstęp* do G. Apollinaire: *Wybór poezji*. Oprac. J. Kwiatkowski. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1975, s. XCVIII—CVII.

¹³¹ Ibidem, s. CIII.

Nic więc dziwnego, że tłumaczenia jednego wiersza ukazały się w różnych programowo czasopismach. „Skamander” odnalazł w nim anegdotyczny obraz miasta, po którym spacer trwa od poranka do wschodu słońca dnia następnego — 24 godziny. Zdarzeniowość i sensualizm przypominały skamandrytom poezję Walta Whitmana z uwagi na swe sprozaizowanie, a tok asocjacji wspomnieniowych układał się zasadniczo w porządek logiczny, z uwzględnieniem modelu pamięci znanego im z poezji Adama Mickiewicza (*Do M...*, *Na Alpach w Splügen...*). Przeżycie, które raz silnie zapadło w świadomości, wraca gwałtownymi falami pamięci. Takimi przeżyciami były dla Apollinaire’a miłość do Annie Playden i silniejsza — do Marie Laurencin. Od Annie Playden pozostawał mu tylko krok do wspomnień młodości, szkoły i internatu. Ona bowiem pojawiła się w jego życiu w okresie przejściowym między wczesną młodością a samodzielnym zupełnie życiem paryskim, które naznaczyła gwałtowna i nieszczęśliwa miłość do Marie Laurencin, jak również przyjaźń z malarzami i poetami awangardowymi.

Twórców z kręgu „Almanachu Nowej Sztuki” zafascynowała struktura poetycka poematu, dzięki której oczywista i widoczna stawała się kondycja człowieka XX w. Nie było w niej nic z obietnicy technicznego szczęścia; uroda miasta fascynowała jakimś trudnym pięknem; stała się naturalnym środowiskiem człowieka. Futuryści znajdowali więc w nim obecność własnych idei związanych z miastem, samochodem i ruchem ulicznym, a także w sprozaizowaniu języka liryki. Zwolennicy natomiast szerszej formuły nowej sztuki dostrzegali finalny efekt zaproponowanej przez Apollinaire’a ekspresji poetyckiej, powstałej z połączenia swobody wyrazu (objawiającej się w sprozaizowanym toku mowy) z konstrukcją całości, scalonej motywem nawrotów, figurą koła, jakie tworzy strefa przedmieścia opasująca Paryż. Inspirował ich przedstawiony rytm skojarzeń oraz metafory synkretyzujące przeżycie. Traktowali więc poemat, podobnie jak Apollinaire, jako początek przebudowy języka poetyckiego, wrażliwości i wyobraźni, która miała się objawiać jednocześnie w strukturze utworu i warstwie werbalnej.

W *Strefie* można odnaleźć zarówno początki nadrealizmu (co wynikało prawdopodobnie z niejasno formułowanej przez poetę teorii orfizmu), elementy futuryzmu, kubizm literacki i symultanizm związany z doświadczeniem futurystycznym¹³². Do żadnego z tych nurtów awangardowych nie można wpisać twórczości Apollinaire’a, ponieważ nie tylko burzył on zastane schematy, równocześnie odwołując się do nich, lecz podważał także powstające aktualnie normy artystyczne. Najbliższa była mu idea kubizmu, choć z nią także się nie zgadzał, może dlatego, że powsta-

¹³² Por. ibidem, s. CVII—CXVIII — szerzej na ten temat.

jąc w malarstwie, zakładała całość spójną i wewnętrznie ściśle uporządkowaną. Korzystając z doświadczeń kubizmu, przełamywał ciągle jego rygory¹³³. Kubizm „Odrzucał konwencjonalne wzory widzenia świata, dążąc przede wszystkim do jego rozumienia. Rzeczywistość została rozbita po to, by mogła zostać zbudowana na podstawach deformujących wprowadzie jej konwencjonalny wygląd, lecz oddających jej wewnętrzną strukturę”¹³⁴. Nie rezygnował jeszcze z kreacjonizmu, choć włączał materię obcą do obrazu tak, jak czynił to również autor *Kaligramów* z zapamiętanymi obrazami świata zewnętrznego i podsłuchanymi rozmowami. Obca materia (bilety, strzępy gazet) była anektowana przez malarzy. Apollinaire, dając propozycję rozumienia świata w konstrukcjach porządkujących, pozwalał działać, jakby niezależnie, zdarzeniu, rzeczy oraz wyzwalał wyobraźnię, jak w metaforze Chrystusa-lotnika w poemacie, zacierając granicę między Sztuką a Życiem. Prawdopodobnie jego ucieczka od wszelkich stałych norm porządkujących sprawiła, że „Zwrotnica”, drukując wprowadzie przekład jego wiersza najbardziej awangardowego z *Kaligramów*, nie kreowała go na swego poetę. Peiperowi bliżsi byli hiszpańscy ultraiści, swobodzie ekspresji poetyckiej przeciwstawiał rygor konstrukcji, a „słowom na wolności” — zdanie¹³⁵.

Zważywszy na różnorodność historycznej awangardy, poezja Apollinaire’a inspirowała wielu poetów, a *Strefa* jest chyba najbardziej znany jego wierszem w Polsce; stała się więc nie tylko częścią świadomości poetyckiej XX w., lecz świadomości kulturowej. Tak wszechobecność (*l’ubiquité*) *Strefy* zatarła granice ewentualnych związków, w jakie ona wchodziła z poezją innych. Można je bowiem odnaleźć (choć służą innemu światopoglądowi) w utworach awangardowych opartych na przeświadczeniu o awangardowości jako mocy transgresyjnej sztuki, która poszukuje w celu zrozumienia świata ciągle nowych środków ekspresji artystycznej. Dla tak rozumianej awangardowości wyznacznikami są odkrywczność i oryginalność. Apollinaire chciał zadziwiać, mówiąc „j’émervaille” i tworząc tak, jak tworzył.

Dlatego mimo braku ewidentnych odniesień, poświadczonych wypowiedziami teoretycznymi i eseistycznymi, w twórczości wielu poetów, między innymi Awangardy Krakowskiej, można odnaleźć ślady jego doświadczenia na przykład w utworach Przybosa i Brzękowskiego. Adam Ważyk zdeklarował się bowiem wcześniej, reagując na przekład Czerny i przedstawiając swój własny przekład *Strefy*. Widać wyraźny związek między rozwojem jego twórczości a — szczególnie — kubizmem literackim Apollinaire’a.

¹³³ Por. M. Zaworska: *O nową sztukę*. Warszawa, PIW, 1963.

¹³⁴ Ibidem, s. 33.

¹³⁵ Por. T. Peiper: *Tędy. Nowe usta*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972.

Zatem wybór tłumaczy był wyborem naznaczonym piętnem awangardowości, łączył się bowiem z nowymi poszukiwaniami artystycznymi w poezji. Pełnił równocześnie dwie funkcje: osławiania obcego i dialogowego potraktowania tekstu przekładanego. Z procesem osławiania mamy do czynienia w obu przedwojennych tłumaczeniach, choć różna jest jego intensywność, co uwidacznia rodzaj nieścisłości tłumaczeniowych włącznie z przewagą amplifikacji¹³⁶. Dialogowo traktuje oryginał Adam Ważyk. Wychodząc z podobnej jak autor postawy artystycznej, uczynił z przekładu (w kontekście powojennego swego tłumaczenia) dyskurs o oryginalności. Wpisał omawiany wiersz, jak i całą twórczość Apollinaire’a, w rozwój polskiego procesu historycznoliterackiego i w ewolucję własnej twórczości. Zasługi dla rozwoju procesu historycznoliterackiego mają również Anna Ludwika Czerny oraz jej mąż Zygmunt Czerny¹³⁷.

Mimo wskazanych przez Witolda Morawskiego błędów w obu tłumaczeniach, polegających na dobieraniu nieodpowiednich znaczeniowo ekwiwalentów¹³⁸, zasadniczo sens wiersza nie został zniekształcony, co nie znaczy, że w pełni oddany, choć przedwojenny przekład Ważyka jest lepszy od przekładu Czerny. W obu przekładach popełniono przede wszystkim błędy tłumaczeniowe, których konsekwencją stały się błędy językowe, dotyczące treści pojęciowej, a wynikające z wieloznaczności słów, np. wers:

C'est le beaux lys que tous nous cultivons¹³⁹,

przetłumaczony został przez Czerny:

To lilia piękna której wszyscy hołdujemy krasie¹⁴⁰,

a przez Ważyka:

Jest ona piękną lilią wychowanicą naszą¹⁴¹.

¹³⁶ Przykładową analizę błędów tłumaczy przedstawił W. Morawski: „*Strefa*” Apollinaire’a..., s. 83—100.

¹³⁷ J. Kwiatkowski: *Wstęp...*, s. CLXI—CLXIII.

¹³⁸ Por. W. Morawski: „*Strefa*” Apollinaire’a...

¹³⁹ G. Apollinaire: *Alcools* (1898—1913). *Avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso*. „Mercure de France”. Paris 1913. Cyt. za: G. Apollinaire: *Alcools*. Paris, Gallimard, 1985, s. 8.

¹⁴⁰ G. Apollinaire: *Strefa*. Tłum. A.L. Czerny. „Skamander” 1922, z. 18, s. 160—164. Cyt. za: G. Apollinaire: *Wybór poezji*. Oprac. J. Kwiatkowski..., s. 32.

¹⁴¹ G. Apollinaire: *Strefa*. Tłum. A. Ważyk. „Almanach Nowej Sztuki” 1925, s. 17—21. Cyt. za: W. Morawski: „*Strefa*” Apollinaire’a..., s. 91.

Czasownik *cultiver* oznacza ‘uprawiać, hodować, wychowywać, kształcić, oddawać się sztuce’ (*‘cultiver les arts’*), a także ‘dbać, np. o przyjaźń, miłość czy życzliwość’ (*‘cultiver l’amitié de quelque’un’*). Większość jednak błędów została popełniona z powodu nieekwiwalentnego profilowania tekstu w przekładzie w stosunku do oryginału. Na znaczenie bowiem składa się treść pojęciowa i profilowanie, czyli wydobywanie na plan pierwszy tych elementów wiedzy mówiącego i doświadczenia, które budują znaczenie i stają się podstawowym elementem sensu całości¹⁴². W utworach poetyckich są mu podporządkowane różne operacje znaczeniowe: na poziomie leksyki, stylistyki i syntaktyki, a także konstrukcji całości tekstu, na podstawie której budowany jest zarówno profil jednostkowego pojęcia, jak i sensu całego utworu.

Dokonując dewerbalizacji, a następnie reekspresji oryginału, Anna Ludwika Czerny uruchomiła, jak każdy tłumacz, swą wiedzę i doświadczenie dotyczące sytuacji i treści w nim przedstawionych. Wiedza określa doświadczenie zmysłowe (postrzeganie) i umysłowe (wiedza o procesach psychicznych, a także wiedza o tekście i doświadczenie czytelnicze). Znając symboliczne dziedzictwo Apollinaire’a i odkrywając w poemacie obrazy symboliczne, przywołała niewłaściwy wzorzec leksykalny i stylistyczny, charakterystyczny dla poezji młodopolskiej o proveniencji romantycznej. Postawa taka wyjaśnia obecność metaforyki w miejscu oznajmień oryginału. W konsekwencji pojawiają się takie wyrażenia metaforyczne i epitetety, jak:

[...] róża w kielichu się pławi,

gdy w oryginale

[...] une rose est sur la table¹⁴³;

przy czym cały wers nabiera błędnego znaczenia:

Czujesz się zdrów a róża w kielichu się pławi,

co w oryginale brzmi zupełnie inaczej:

Tu te sens tout heureux une rose est sur la table¹⁴⁴.

¹⁴² Por. J. Fife: *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. W: *Podstawy gramatyki kognitywnej*. Red. H. Kardela. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1994.

¹⁴³ „[...] róża na stole” — tłum. B.T.

¹⁴⁴ G. Apollinaire: *Alcools...*, s. 11 („czujesz się całkiem szczęśliwy róża na stole” — tłum. B.T.).

Szczęście to również zdrowie, lecz kontekst tego fragmentu tekstu jest autobiograficzny. Przywołuje nieszczęśliwe miłości Apollinaire'a. W czasie pobytu w Pradze, do którego odnosi się ten fragment poematu, nie wiedział on jeszcze, że jego uczucie zdecydowanie odrzuci niedawno przez niego poznana i pokochana Annie Playden, guwernantka języka angielskiego w Nadrenii. Tymczasem róża pławiąca się w kielichu przywołuje wyobrażenia dekadenccko-dandysowskie. Apollinaire'owi wystarczał konkretny róża niosącej z sobą symboliczną treść — miłość. Nie dbał więc o jego uszczegółowienie, którego również nie uniknął Ważyk, lecz w innych ramach interpretacyjnych, dodając: „[...] na stole róża przed tobą”.

Podobny charakter ma przekład dotyczący nocnego życia Paryża, prostytutek przedstawianych przez Apollinaire'a ze współczuciem znanym już z poezji Verlaine'a:

J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre
J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche¹⁴⁵.

W wersji tłumaczki powstaje:

Litość we mnie obudza jej żywot zszywany
Upokarzam ją wargę oto się poniża
Ku wstrętnemu śmiechowi nędznej prostytutki¹⁴⁶.

Tym razem przesunięcia znaczenia nie można już tłumaczyć wzorcem młodopolskim, ponieważ tylko w niewielkim stopniu mógł on wpłynąć na taką reekspresję. Nastąpiło połączenie błędu tłumaczeniowego z błędem językowym; w efekcie emocje liryczne w tłumaczeniu są zawieszone między litością a wzdrganiem, podczas gdy w oryginale litość przybiera maskę straszliwego śmiechu i jest autentyczna, a gra językowa presuponowana w czasowniku *humilier* wskazuje względność godności, poniżenia się i upokorzenia. W przekładzie filologicznym brzmiałby ten fragment następująco:

'Niezmierną litość budzą we mnie (mam dla) szwy(ów) na jej brzuchu
Zniżam teraz usta w straszliwym uśmiechu do biednej dziewczyny'.

Konceptualizacja poetycka tych emocji przebiega w rytmie długich wersów, które tłumaczka skróciła, dając w miejsce dwóch długich trzy krótkie.

Błędna interpretacja jest więc bardziej wynikiem niezrozumienia językowego, zaskakującego u dobrej tłumaczki, a także niezrozumienia funk-

¹⁴⁵ Ibidem, s. 13.

¹⁴⁶ G. Apollinaire: *Strefa*. Tłum. A.L. Czerny. W: G. Apollinaire: *Wybór poezji...*, s. 36.

cji poetyckiej użycia czasownika zwrotnego *s'humilier* w stronie czynnej i błędnego odczytania profilowania poetyckiego, które spowodowało dyslokację w zakresie dopełnienia bliższego i dalszego.

Natomiast „zawodzące treny” w miejsce „en chantant bellement” (‘śpiewając pięknie’), „wyziewy” zamiast „odeur” (‘zapach’), „otchłań” w zamian za „les abîmes” (przepaści, choć także otchłań, lecz ta nacechowana jest Baudelaire’owsko w polskich przekładach) są wynikiem nałożenia się na profilowanie oryginału wiedzy tekstowej, czytelniczej i literaturoznawczej, a w tym konwencji młodopolskiej.

Tradycyjne formy wierszowe wpłynęły również na konstrukcję całości przekładu. Są one tak obecne w interpretacyjnym budowaniu spójności tekstu, by odbiorca nie czuł się zagubiony. Osiąga to tłumaczka dzięki uzupełnieniom w postaci zaimków względnych, np. *który* (w miejscach, gdzie ich nie ma w oryginale), spójników, przysłówków, połączeń przymikowych *oto/otoś* i redukcji powtórzeń zdań wskazujących. Osłabieniu uległa więc mozaikowa struktura poematu, której spójności nadawała ciągłość litanijna oparta na powtórzeniach. Równocześnie fragmenty postrzeganego Paryża, wspomnienia rejestrujące i emocjonalne (odrzucona miłość) oraz samoświadomość poetycka powodują, że bohaterem unaocznionym w oryginale jest *ja, ty i wy* (*je, toi/tu* i *vous* także w znaczeniu *pan*). Czerny zachowuje podwójność bohatera, lecz niepotrzebnie dla wzmocnienia *ty* wprowadza rodzinne „bracie”, co razi, mimo przewagi w oryginale języka standardowego.

Z tych przyczyn prawdopodobnie pisał Adam Ważyk w recenzji *Antologii nowej liryki francuskiej*, w tłumaczeniu i opracowaniu Anny Ludwiki Czerny, w „Zwrotnicy” dwa lata po jej ukazaniu się: „Estetyzowanie na modłę tradycji, niedawnej zresztą i nie najświetniejszej, odbija się już na wstępie w niektórych przekładach z Apollinaire’a, któremu tłumaczka, poświęcając najwięcej miejsca, bodaj najmniej pietyzmu okazała”¹⁴⁷.

Mimo że przekład Ważyka jest lepszy, również on nie ustrzegł się podobnego typu błędów, lecz dokonywanych z innego względu. Częste są w jego tłumaczeniu również uzupełnienia, które nie wywołują obcego Apollinaire’owi obrazu czy metafory, lecz dodatkowo jeszcze ukonkretniają szczegół, choć w ten sposób tekst traci wieloznaczność. Tak jest w przypadku: „[...] róża na stole przed tobą”, czy w innych miejscach:

Jesteś w okolicach Pragi w ogrodzie za gospodą
[...]

¹⁴⁷ „Zwrotnica” 1927, nr 1, s. 247. Cyt. za: W. Morawski: „Strefa” Apollinaire’a..., s. 83.

w Pradze w żydowskiej dzielnicy idą wstecz wskazówki zegara
[...]
Jak przestępcy w kajdany dziś okuto ci ręce¹⁴⁸.

W oryginale mniej dokładny jest opis miejsc:

Tu es dans le jardin d'une auberge aux environ de Prague
[...]
Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours
[...]
Comme un criminel on te met en état d'arrestation¹⁴⁹.

Tłumacz nie wprowadza niepożądaną przez autora spójności wewnątrz tekstu, lecz wydaje się, że nie dowierza swemu odbiorcy, czy nie zagubi się w obrazach. Dlatego nie wystarczają mu Apollinaire'owskie przesuwające się stop-klatki. Wprowadza w nie dodatkowy ruch dość niepostrzeżenie. W poemacie wydarzenia, wspomnienia i emocje następują w porządku wertykalnym i horyzontalnym. By zapewnić niezależność i dowolność ich komponowania, wśród czasowników przeważa statyczny i uniwersalny w języku francuskim czasownik „être” (‘być’). Ważyk zastępuje go czasownikami ruchu: „chodzić”, „płynąć”, i czasownikami zwrotnymi „zataczać się” (w miejsce „rouler” — ‘jechać samochodem’), „czuć się”. Próbuje też podkreślać emocje przez znaki ikoniczne: wykrzyknik i znak zapytania, choć ma świadomość, że Apollinaire celowo zrezygnował ze wszystkich znaków interpunkcyjnych.

Podobnie podkreśla równoczesność planu postrzeżeń zmysłowych miasta, refleksji nad nim oraz planu wspomnień i rozrachunku z własnym życiem w formie przysłówkowej, wskazującej na symultaniczność dziania się, wprowadzając „a jednocześnie”. Obecna w jego tłumaczeniu metafora amplifikacyjna wynika z ducha epoki zafascynowanej cywilizacją, to aeroplan „ptak stulecia”:

I zmieniony w ptaka niby Jezus wiek ten w powietrze uleci
W przepaściach diabły podnoszą głowę by spojrzeć w ptaka stulecia¹⁵⁰,

co odpowiada oryginałowi:

Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air
Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour regarder¹⁵¹.

¹⁴⁸ G. Apollinaire: *Strefa*. Tłum. A. Ważyk..., s. 92—93.

¹⁴⁹ G. Apollinaire: *Alcools...*, s. 11—12.

¹⁵⁰ G. Apollinaire: *Strefa*. Tłum. A. Ważyk..., s. 91.

¹⁵¹ G. Apollinaire: *Alcools...*, s. 9.

Wprowadzenie „ptaka stulecia” uzupełnia symboliczny obraz z oryginału, będący wizją Chrystusa-samolotu-wieku ruchu, wolności, który syntetyzuje wszystkie wizje mitologiczne i biblijne w utopijnym obrazie harmonii. Jest to jednak wyobrażenie w sferze nieba. W sferze ziemi pozostaje konkret bolesny, czasem wesoły i jeszcze raz wizja boska wschodzącego słońca.

„Ptak stulecia”, podobnie jak ruch, wpisywany w tłumaczenie jest bliiski Apollinaire’owi, a także całej epoce awangardowej zafascynowanej nowymi możliwościami człowieka, przyjemnością tworzenia i przedłużania lub przekraczania biologicznych możliwości ludzkich. Adam Ważyk, poszukując środków ekspresji nowego świata, a miał wówczas 20 lat, trafił na poezję Apollinaire’a, która wraz z poezją Cendrarsa i z kubizmem literackim ukształtowały jego poetykę w dialogu z Awangardą Krakowską. Oryginalnym tego dowodem jest wiersz *Tramwaj* z tomu *Semaforey*, opublikowanego w 1924 r., a więc rok przed ukazaniem się tłumaczenia *Strefy*.

Drugi, powojenny przekład tego poematu w bardzo niewielu miejscach różni się od oryginału; daje pełną ekwiwalentyzację na poziomie profilowania oryginału, mimo różnic w profilowaniu typowym dla języka francuskiego i polskiego. Nie ma już w nim dodanych metafor, lecz przekazany został pozornie surowy charakter wiersza francuskiego, w którym niespodziewanie pojawiają się symbole i wizje. Również w pełni zachowana jest kompozycja, a właściwie montaż fragmentów, oparty na jukstapozycji, który dla Ważyka stał się sposobem budowania obrazu i opowieści-zdarzenia, a nawet „wiersza-wydarzenia”, stosując określenie Bretona, użyte przez niego w opisie *Okien* Apollinaire’a. Jukstapozycja była ciągle doskonałą zasadą strukturalną wierszy Ważyka. Zasada ta pozwala na naturalne metaforyczne rozszerzenie znaczenia od konkretnego do abstraktu. Ważyka przekład *Strefy* Apollinaire’a wraz z innymi jego przekładami oraz krytycznoliterackimi formami recepcji tej twórczości rozszerzył polski dialog awangardowy na temat transgresyjnej mocy sztuki o ważne, bo syntetyzujące doświadczenie poezji Apollinaire’a, która zapowiadała dalsze drogi rozwoju poezji dwudziestowiecznej. Był dla jego twórczości i dla polskiej poezji rzeczywiście inspiracją w dialogu awangardowym, rozszerzając możliwość widzenia poetyckiego tego, czego inni nie widzą.

Ważyk jako tłumacz *Strefy* Apollinaire’a pełni funkcję krytyka literackiego: nadaje wysoką wartość oryginałowi i postuluje oczekiwany przez siebie model poezji ekwiwalentny kulturowej czasoprzestrzeni.

Słoweński Schulz, Witkacy i Gombrowicz z perspektywy historyka literatury

Przekład artystyczny zakłada wzbogacenie własnej kultury, zapoczątkowując inny niż dotąd sposób postrzegania, a tym samym poznawania, oraz odmienną wrażliwość emocjonalną, intelektualną i artystyczną. Stanowi przykład przekraczania granic rodzimej kultury, lecz tłumacz — jak pisze Elżbieta Tabakowska — powinien być świadom granic własnej kultury, co nie oznacza, że ma ulegać jej presji¹⁵². Inspiruje do nowych rozwiązań artystycznych, a więc do rozszerzenia możliwości wyrażania siebie nie tylko przez tłumacza, gdy jest on twórcą, lecz także innych uczestników środowiska artystycznego, ponieważ oddziałuje na współczesne życie literackie. Może też stanowić potwierdzenie zjawisk artystycznych, obecnych w kulturze docelowej; w tym przypadku nie jest on zwykle aktywny twórczo, stwarza raczej tło kognitywne do odbioru literatury współczesnej z kręgu tej samej kultury.

Przekłady spóźnione, bo tak można nazwać te ostatnie z perspektywy kultury przyjmującej, również nawiązują dialog międzykulturowy. Jest to jednak dialog pośredni, w który potencjalnie wchodzi tłumacz jako wtajemniczeni oraz często elitarni odbiorcy literatury tłumaczonej. Do takich przekładów należą między innymi: tłumaczenia *Biblii*, literatury starożytnej Grecji i Rzymu, klasyki literatury francuskiej autorstwa Tadeusza Boya-Żeleńskiego na język polski, przekłady utworów należących w określonym czasie do zupełnie nieznanego, często egzotycznego kręgu kultury (np. literatura i myśl Dalekiego Wschodu w pierwszej połowie XX w.) i znaczna część słoweńskich przekładów literatury polskiej. Mogą one stanowić jeden z komponentów jakiegoś początku, najczęściej jednak wzbogacają przestrzeń mentalną literatury przyjmującej.

Przekład spóźniony wpisuje się w różne czasoprzestrzenie: czasoprzestrzeń określonego segmentu rodzimego procesu historycznoliterackiego; współczesną czasoprzestrzeń mentalną kultury docelowej (świadomość literacka przeszłości i teraźniejszości) oraz w czasoprzestrzeń aktualnego życia literackiego. Powstała sieć związków intertekstualnych zależy w takim stopniu od tłumacza, na jaki wskazuje dokonany przez niego wybór translatorski w makrozakresie (epoki, autora i dzieła) i w mikrozakresie (w konkretnych rozwiązaniach językowych w toku reekspresji). Oczywiście, nie zawsze tłumacz jest odpowiedzialny za wybór w szerokim zakresie, ponieważ mogą to robić redaktorzy serii wydawniczych, redaktorzy czasopism czy zespoły doradcze w tym celu powołane. W wąskim

¹⁵² Por. E. Tabakowska: *Tłumacząc się z tłumaczenia*. Przedmowa A. Szulczyńska. Kraków, Znak, 2009, s. 25.

zakresie za wykonanie transferu językowego utworu literackiego odpowiedzialny jest wyłącznie tłumacz, nawet wtedy, gdy akceptuje bądź nie korekty redaktorskie.

Dialog kulturowy, który odbywa się w czasoprzestrzeni wybranego segmentu procesu historycznoliterackiego kultury przekładu, ma charakter historyczny. Tłumacz występuje w nim w roli historyka literatury uzupełniającego brakujące ogniwo w rodzimej literaturze; pełni więc funkcję edukacyjną. W ten sposób Tadeusz Boy-Żeleński dał polskiemu czytelnikowi arcydzieła literatury francuskiej. Taki był jeden z celów tłumaczeń polskiej poezji XVI i XVII w. oraz poezji Cypriana Kamila Norwida (w wyborze książkowym) na język słoweński przez Tonego Pretnara. W całej swej działalności translatorskiej pokazywał on nieznanemu słoweńskiemu odbiorcy polskie utwory poetyckie, dla których nie istnieją dzieła analogiczne w historii literatury słoweńskiej. Cel ten jest czytelny, dlatego redaktorzy pośmiertnie wydanej antologii jego przekładów Niko Jež i Peter Svetina opatrzyli książkę mottem zaczerpniętym z poezji Ryszarda Krynickiego: „Autor moje knjige je | poljski jeziki”¹⁵³. Tone Pretnar widział w pracy tłumacza, poza obowiązkiem, przyjemność przebywania z poezją/literaturą. Zwykle utożsamiał z autorskim wzorcem swe odczuwanie i przeżywanie. Był bowiem tłumaczem z wyboru, a nie z konieczności¹⁵⁴, reprezentując tym samym idealny model tłumacza literatury. Dlatego jego przekłady poezji mają bardzo osobisty charakter, będąc translatorskim zapisem wrażliwości artystycznej, estetycznej i etycznej oraz dowodem radości tłumaczenia, semantycznej przygody wyobraźni.

Podobne znaczenie w literaturze słoweńskiej mają przekłady prozy Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza. Niewątpliwie uzupełniają one słoweński proces historycznoliteracki, zważywszy że oryginały pochodzą z lat 30. ubiegłego wieku. Jedynie z twórczością Witkacego w pewnym stopniu (w zakresie rozwiązań narracyjnych oraz w wyborze i w sylwetce bohatera) koresponduje proza Vladimira Bartola, wydana także w latach 30. XX w.¹⁵⁵ Nie wyraża jednak światopoglądu opartego na metaforze „rozbitego zwierciadła”, rozrzuconych grymasów życia, braku wartości jako punktu orientacyjnego (religia, władza, miłość i wiedza stają się w jego utworach znakami komedii; są nieauten-

¹⁵³ Por. T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic* ('Z wiatrem dawnych róż'). *Antologija pesniških prevodov* 1964—1993. Ur. N. Jež in P. Svetina. Spremnna beseda N. Jež. Slava. Ljubljana, Posebna izdaja, 1993.

¹⁵⁴ Większość słoweńskich tłumaczy z literatury polskiej to tłumacze z wyboru, choć niektórzy dokonują nieco niefrasobliwych wyborów na poziomie reekspresji, obniżając tym samym wartość swej działalności popularyzatorskiej.

¹⁵⁵ Por. V. Bartol: *Alamut*. Ljubljana 1935; Idem: *Al Araf*. Ljubljana 1938.

tyczne); i mimo to, tłęcej się nadziei związanej ze sztuką, która jako jedyna, wywołując doznanie metafizyczne, może pomóc jednostce przekroczyć własne granice w kierunku poznania tajemnicy istnienia, ponieważ przeżycie metafizyczne — według niego — daje świadomość wewnętrznej jedności istnienia.

Wszyscy trzech wspomniani polscy autorzy wykraczali poza swą epokę. Wielu badaczy uważa ich za prekursorów, np. teatru absurdu (Witkacy), a nawet postmodernizmu w literaturze polskiej. Formy groteskowe, które powołują w literaturze, są wyrazem poszukiwania jedności istnienia w obliczu niemotywowanej wielości (Witkacy), wolności oznaczającej potencjalność, niegotowość przeciw wszelkim konwencjom (Gombrowicz) oraz istoty istnienia świata i roli w nim człowieka (badacza i uzurpatora), któremu zagrażają niskie formy rzeczywistości (Schulz). Twórczość tych pisarzy przypada na koniec lat 20. ubiegłego wieku, na lata 30. i częściowo 50., 60. Odległość czasowa między ukazaniem się oryginałów i przekładów jest tak duża, że nie może być mowy o równorzędnym dialogu ani o inspiracji. Tłumaczenia trafiły do odbiorcy słoweńskiego w czasie, gdy upowszechniły się już idee i formy ekspresji (bardzo oryginalne artystycznie i ideowo) głoszone przez nich w okresie międzywojennym, a także powojennym w przestrzeni emigracyjnej. Przyszły z falą przekładów z literatur zachodnioeuropejskich i amerykańskich.

Najwcześniej ukazała się powieść Gombrowicza *Ferdydurke* (1937), wydana w tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej w 1974 r. *Trans-Atlantyk* (Paryż 1953) w przekładzie Nika Ježa został opublikowany w 1998 r., *Dzienniki* (1971) (ich wybór) w przekładzie Mladena Pavičicia — w 1998 r., a *Kosmos* (Paryż 1965) w tłumaczeniu Karmen i Nika Ježa — w 2007 r. Powieść Witkacego *Pożegnanie jesieni* (1927) czytelnik słoweński miał możliwość poznać w 1994 r. w tłumaczeniu Nika Ježa, a opowiadania Brunona Schulza z obu zbiorów (*Sklepy cynamonowe* — z 1933 r., i *Sanatorium pod klepsydrą* — z 1937 r.), wydane pod wspólnym tytułem *Cimetove prodajalne (Sklepy cynamonowe)*¹⁵⁶, w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej — w 1990 r. Nie bez przyczyny jako pierwsza, spośród utworów prozatorskich Gombrowicza, została przetłumaczona powieść *Ferdydurke*. Jest to związane z nałożoną w PRL-u cenzurą na jego twórczość, co rzutowało również na decyzje polityki kulturalnej w Słowenii w ramach Federacyjnej Republiki Jugosławii. Książkę *Ferdydurke*, choć nie była dostępna w Polsce powszechnie, można było wypożyczyć w dużych bibliotekach miejskich i uniwersyteckich. Inaczej przedstawiała

¹⁵⁶ Takie łączenie w przekładzie dwóch różnych książek jest niedopuszczalne, choć się zdarza, ponieważ każdy utwór stanowi całość integralną artystycznie i ideowo. Połączenie wypacza ideę autora, a ponadto wprowadza w błąd odbiorcę sekundarnego.

się sytuacja *Trans-Atlantyku*, *Kosmosu* i *Dzienników* wydanych w Paryżu, w Bibliotece „Kultury” paryskiej.

Wiele jest przyczyn rozpiętości czasowej, które wpłynęły na późne ukazanie się przekładów prozy Gombrowicza w Słowenii. Pozostaje jednak fakt literacki przekładu, świadczący o tym, że poza funkcją historycznoliteracką i samopotwierdzającą, w zakresie indywidualnych propozycji artystycznych twórców słoweńskich, nie miały one większego znaczenia dla literatury słoweńskiej, choć spełniły funkcję rozszerzenia świadomości czytelnika słoweńskiego o inną literaturę słowiańską i wpłynęły na jego zainteresowanie literaturą polską. Przyczyniły się do modyfikacji czasoprzestrzeni mentalnej odbiorcy sekundarnego. Publiczność bardzo dobrze reagowała na *Trans-Atlantyk* Gombrowicza, co można było zauważyć na spotkaniach autorskich tłumacza. Należy dodać, że czytelnik słoweński miał wcześniej kontakt z Gombrowiczem na scenie, z jego dramatem *Iwona, księżniczka Burgunda*, wystawionym w Lublanie w 1991 r., w przekładzie Igora Lamperta, dla teatru Mestno gledališče ljubljansko.

Podobnie funkcjonuje przekład powieści Witkacego. Być może silniejszy oddźwięk miałyby jego dramaty, które w latach 90. posłużyły studentom belgijskiego teatru amatorskiego jako głos wyrażający współczesność¹⁵⁷.

Inną szansę miał przekład wyboru opowiadań Schulza. Jego magiczna mitologizacja mogła wejść w dialog (mimo odległości czasowej) z innymi przekładami w przestrzeni kultury słoweńskiej, szczególnie z literatury iberoamerykańskiej, ujawniając odmienną wyobraźnię i środków artystycznych budowania niezwykłości w latach 30. przez pisarza, który w micie i w magii widział możliwość poznania istoty świata zgodnie z potrzebą niezwykłości u człowieka i niekiedy wbrew niemu. Tłumaczka, niestety, nie wydobyła całej niezwykłości tej prozy, poczynawszy od tłumaczenia tytułów, a skończywszy na wyborach leksykalnych i stylistyczno-składniowych. Jej odczytanie *Sklepów cynamonowych* jest zaprzeczeniem specyficznej roli tłumacza tekstów artystycznych, rzemieślnika i artysty.

Ponadto proza Schulza stanowi ciągle jeszcze żywą tradycję dla polskiej prozy lat 90. Olga Tokarczuk w powieści *Prawiek i inne czasy* nawiązuje dialog z opowiadaniem Schulza w zakresie postaci, np. Kłoska w *Prawieku...* i Tłuja w opowiadaniu Schulza *Sierpień*, i stylistyki, wprawdzie innej, bo nie tak figuratywnej, lecz równie lub bardziej „kuszącej”. A Olga Tokarczuk jest pisarką znaną i lubianą w Słowenii dzięki przekładowi dwóch jej powieści: *Prawiek i inne czasy* w tłumaczeniu Jasminy Šuler Galos, opublikowanemu w 2005 r., i *Dom dzienny, dom nocny* w tłumaczeniu Jany Unuk, wydanemu również w 2005 r. Przekład Schulza mógłby

¹⁵⁷ Por. Festiwal Sztuk Teatralnych i Medialnych w Maubège we Francji w 1992 r.

stanować dla tłumaczek potrzebny i ważny intertekstualnie punkt odniesienia. Mógłby stać się tłem kognitywnym do odbioru prozy Tokarczuk oraz nawiązać relacje dialogowe z nurtem nazywanym przez krytykę słoweńską „regionalną fantastyką” w prozie.

Warunkiem „życia” przekładu, czyli jego wchodzenia w przestrzeń innych tekstów literackich, decyzji autorskich, kształtowania świadomości, jest dobry przekład i sprzyjający powszechnemu dialogowi czas jego ukazania się. Ocena jakości przekładu artystycznego przysparza jednak wiele trudności i nasuwa pytania natury artystyczno-estetycznej, z zakresu komunikacji literackiej i kulturowej oraz z psychologii.

Związek z „innością” i budowanie podobieństwa

Przekład może służyć wzbogaceniu własnej kultury wtedy, gdy tłumacz ma świadomość granic kultury rodzimej, a także wtedy, gdy ma świadomość pantopii, czyli możliwości mentalnego przemieszczania się odbiorcy w przestrzeniach fizycznych za pośrednictwem ich wtórnego językowo-literackiego analogonu. Świadomość granic kultury, świadomość pantopii, empatyczna¹⁵⁸ oraz hermeneutyczna¹⁵⁹ postawa tłumacza wobec oryginału sprzyjają spotkaniu inności i wzbogaceniu: wiedzy, wyobraźni, wrażliwości, narzędzi poznawczych. Wynikiem takiego spotkania jest efekt synergiczny, którego najpełniej doznaje tłumacz, udostępniając czytelnikowi konfrontację z obcym w zależności od swej wiedzy i talentu. Dzięki temu przekład pozwala odbiorcy docelowemu odkryć w sobie obcego i w obcym siebie.

Figura spotkania określa transwersalny charakter przekładu, w którym, choć w językowej materii tekstu ścierają się odmienne wizje świata i systemy wartości, powinno następować porozumienie i rozumienie, co stanowi warunek konieczny samorozumienia¹⁶⁰. Antoine Berman nazwał przekład „próbą obcego” w eseju zatytułowanym *L'épreuve de l'étranger*¹⁶¹. Dla Ricœura tłumaczenie jest odpowiedzią na „próbę obcego”, gdyż cie-

¹⁵⁸ Por. A. Łebkowska: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków, Universitas, 2008, s. 5—37.

¹⁵⁹ Por. P. Ricœur: *O tłumaczeniu*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 33—59; G. Steiner: *Po wieży Babel...*, s. 29—88.

¹⁶⁰ Podobną funkcję interpretacji i rozumienia podkreśla G. Steiner — por. G. Steiner: *Po wieży Babel...*, s. 27—88.

¹⁶¹ Por. A. Berman: *L'épreuve de l'étranger*. Cyt. za: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 33—59.

kawość nieznanego i dwustronny opór języka wywołują pragnienie przekładu. Zaznacza równocześnie, zgodnie z ideą hermeneutycznego spotkania, że tłumacz może osiągnąć równoznaczność z oryginałem bez uzyskania z nim tożsamości, ponieważ zjawiskowość spotkania nie opiera się na zawłaszczaniu, lecz na zachowaniu wzajemnej odrębności. Jednak po to, by możliwa była płaszczyzna porozumienia i ewentualne otwarcie na możliwości włączenia do rodzimego repertuaru recepcyjnego innych narzędzi postrzeżeniowych i doznaniowych, tłumacz wybiera z różnych paradygmatów kulturowych cechy porównywalne. Tylko tak może uzyskać równoznaczność. Pokrewieństwo kulturowe jest, według filozofa, w znacznym stopniu wytworem tłumaczenia w celu skonstruowania równoznaczności¹⁶². Ricœur zakłada przy tym, że idealny dwujęzyczny czytelnik dokonuje próby ponownego własnego tłumaczenia i „natrafia na ten sam paradoks równoznaczności bez adekwatności”¹⁶³. Uwzględnia tym samym czytelnika-badacza, nie dostrzegając, że przekład stwarza przede wszystkim możliwość uczestniczenia w odmiennej kulturze osobom nieznającym języka. Medium tłumacza zwykle jest niezauważalne. Pozostaje on przeźroczysty dla czytelnika, który równie silnie ulega ułudzie bezpośredniego komunikowania z obcością, jak chce „być porwany”¹⁶⁴ przez literacki świat alternatywny. I to stanowi kolejny dylemat przekładu, czyniący z tłumacza postać wyjątkową, ponieważ równoznaczność przekładu z oryginałem oznacza równocześnie wieloznaczność w kulturze docelowej. Tłumaczenie zmierza do uzyskania równoznaczności z oryginałem, co oznacza wprawdzie przekroczenie granic mentalnych, wyznaczonych przez kulturę przyjmującą, lecz w ramach zachowania równowagi między tożsamością z obcym, niemożliwą do osiągnięcia, a różnicą. Dekontekstualizacja pozbawia oryginał wraz z jego autorem kontekstów sensotwórczych lub wspomagających sens, a jego pierwotna intencyjność ulega osłabieniu na rzecz intencyjności nowego tekstu. Dlatego Ricœur pisze o konstruowaniu porównywalnego, wskazując na pułapki nieprzekładalności również na poziomie sensu. W toku dokonanego transferu „sens został pozbawiony swojej jedności wraz z ciałem słów, ciałem, które nazywamy »literą«”¹⁶⁵. Równocześnie zwraca uwagę, na przykładzie badań translatologicznych, że odradzające się nieprzekładalne na wszystkich poziomach tekstu zmusza do podjęcia wyzwania komunikacyjnego zrozumienia. Cie-

¹⁶² Por. P. Ricœur: „Przejsie”: *przekładać nieprzekładalne*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 53—59.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Por. K. Walton: *Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawania wiary*. Przeł. P. Mróz. W: *Estetyka w świecie*. Wybór i red. M. Gołaszewska. Kraków, Universitas, 1984.

¹⁶⁵ P. Ricœur: „Przejsie”: *przekładać nieprzekładalne...*, s. 59.

kawość — można dodać — dostarcza tłumaczowi przyjemności własnego zwielokrotnienia i poszukiwania sensu za pośrednictwem obcego. Sens również podlega pewnej transformacji (choć to on uznawany jest za inwariant przekładu¹⁶⁶), wcielając się w inną „literę”, inaczej ukontekstowaną. Tak pisze o zasługach Bermiana: „[...] posunął konstruowanie porównywalnego o krok dalej, przenosząc je na poziom litery; na podstawie niepewnych sukcesów Hölderlina mówiącego greką po niemiecku, a może także Meschonnika, który mówi hebrajskim po francusku [...]”¹⁶⁷. Taka konstatacja prowokuje pytanie, kiedy i jak jest to możliwe, ponieważ proces ten jest niekodyfikowalny. Wydaje się, że takie warunki stwarza empatyczna relacja tłumacza z oryginałem i obecnym w nim autorem, umożliwiającą dokonanie się transferu wyobraźni.

Dylemat różnicy i podobieństwa cechuje kreatywność, pozwalając nie tylko poznawczo wzbogacić postrzeganie, myślenie, przeżywanie i doznawanie w kulturze i literaturze docelowej. Równowagę można uzyskać bez rozwiązania dylematu, wczuwając się w oryginał, to znaczy zachowując szacunek i ciekawość dla różnicy, jaką reprezentuje, i rozumiejąc go na drodze imitacji w języku konceptualizującym odmienną rzeczywistość. Przekraczanie barier mentalnych przez pokonywanie barier wpisanych w słownik i gramatykę języka przekładu następuje dzięki uaktywnieniu czynnika empatycznego, który odpowiada w znacznej mierze za zrozumienie i porozumienie. Przekraczanie barier — według Barbary Skargi — może też być pułapką¹⁶⁸ — podobnie jak wniknięcie i opisanie cudzej inności. Tożsamość i różnica stymulują się bowiem wzajemnie, co autorka *Tożsamości i różnicy* zauważa już w myśli Hegla, mimo że zachowuje dystans do tego filozofa:

Hegel stwierdza, że to, co różne jest we mnie, a jednak nie niszczy mojej tożsamości. Mimo tej różności tożsamość jest możliwa. Więcej, owa inność we mnie może być dla mojej tożsamości konstytutywna, a nawet ją warunkować. [...] Nic tedy dziwnego, że mówi się o Heglowskim pojęciu tożsamości jako o pojęciu totalizującym, że ujawnia się w nim tęsknota do absolutnego scalenia [...]¹⁶⁹.

Mimo że autorka nie identyfikuje się z tym stanowiskiem, pozostając pod silną inspiracją myślą Heideggera i Levinasa, to obecność innego w nas

¹⁶⁶ Por. m.in. Z.B. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.

¹⁶⁷ P. Ricœur: „Przejście”: *przekładać nieprzekładalne...*

¹⁶⁸ Por. B. Skarga: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Wyd. 2. Kraków, Znak, 2009.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 235.

nie musi wywoływać postawy totalitarnej. Tożsamość z innym, będąc nie-
możliwą do osiągnięcia, przedstawia się jako proces świadomości¹⁷⁰ rów-
nież w przekładzie, który może być tylko równoznaczny w zakresie funkcji
i sensu. Empatię warunkującą pracę tłumacza należy więc rozumieć jako
relację między ludźmi i kulturami¹⁷¹ za pośrednictwem literatury. Różne
jest pojmowanie empatii przez psychologów, literaturoznawców i przekła-
doznawców, ponieważ współodczuwanie nie zawsze oznacza utożsamie-
nie. Szeroko na ten temat w odniesieniu do literatury pisze Anna Łebkow-
ska¹⁷². Tłumacz, podobnie jak pisarze ponowocześni, wie, że niemożliwe
jest osiągnięcie empatii i jednocześnie do niej dąży. Jego współodczuwa-
nie dotyczy nie tylko osoby autora, tj. wierności jego intencji, lecz również
relacji z jego wytworem estetycznym i istotnymi dla powstania utworu
właściwościami kultury wyjściowej. Jego postawa wobec dzieła nie musi
być w pełni akceptująca. Wystarczy, że jest rozumiejąca, bo taka pozwala
mu zachować inność, jaką niesie oryginał dla literatury docelowej, będąc
uznaniem prawa do inności. Transgresja wyobraźni pozwala na powstanie
relacji empatycznych w sferze etycznej i estetycznej w takim stopniu, by
możliwy stał się transfer autora i czytelnika oraz tekstów i kultur. Transfer
ten oparty jest zawsze na rozumieniu wytworu, człowieka, który go stwo-
rzył, i jego rodzimej kultury. Rozumienie porusza pracę wyobraźni. Prze-
kład jest również wynikiem relacji powstałych między wyobraźnią autora,
tłumacza i czytelnika.

Anna Legeżyńska zwraca uwagę na obecny w refleksji nad przekła-
dem problem relacji między wyobraźnią autora i tłumacza. Podkreśla,
że „wyobraźnia jest funkcją umysłu, stymulowaną przez doświadczenie
egzystencjalne i językowe”¹⁷³. Za Harym K. Wellsem określa wyobraź-
nię jako zdolność wywoływania obrazów „bez obecności rzeczywi-
stego przedmiotu [...] za pomocą słów”, zapachów, widoków lub dźwię-
ków¹⁷⁴. Tym samym dostrzega istnienie czegoś więcej niż podstawowe
kompetencje tłumacza (językowe, encyklopedyczne, logiczne i retorycz-
no-pragmatyczne), co sprawia, że przekład (wydobywający podobień-
stwa) różni się od oryginału dzięki osobie, która dokonuje transferu.
Dlatego „translatorska hipoteza wyobraźni autora” jest dla niej równie

¹⁷⁰ Por. M. Heidegger: *Bycie i czas*. Tłum. B. Baran. Warszawa 1994. W uzyskaniu tożsamości z innymi przeszkadzają m.in. „cechy habitualne”, o których pisał Husserl, co stanowiło również inspirację dla Heideggera.

¹⁷¹ Por. E. Canetti: *Sumienie słów. Eseje*. Tłum. M. Przybyłowska, I. Krońska. Po-
słowie M. Bińczyk. Kraków 1999.

¹⁷² Por. m.in. A. Łebkowska: *Empatia...*

¹⁷³ A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Wyd. 2. Warszawa, PWN,
1999, s. 217.

¹⁷⁴ Ibidem.

ważna, jak dla Stanisława Barańczaka „model świata obecny w oryginale”¹⁷⁵.

Językoznawstwo kognitywne dostarcza niezmiennie przydatnych narzędzi badawczych, pozwalających translatorowi skupić się na właściwościach przekładu (intersubiektywność, intertekstualność i pragmatyczność) uwarunkowanych kulturowo, psychologicznie i personalistycznie. Jak pokazuje Elżbieta Tabakowska, można je opisać, wychodząc od analizy semantycznej języka, ponieważ tłumaczenie nosi w sobie cechy osoby i jej osobowości, na którą składa się doświadczenie zmysłowe i umysłowe, a więc także zdolność do współodczuwania, czyli rozumienia¹⁷⁶. Porozumienie, jakie dokonuje się między tłumaczem a tekstem oraz dwoma wyobrażeniami, autora i tłumacza, oparte jest także na empatii, tzn. na dążeniu do współodczuwania i przekonaniu, że nie jest ono możliwe.

Przekład jako wtórny wytwór literacki ma swego sprawcę, osobę określoną przez uczucia, doznania, intuicję i umysł. Narażony na różne powikłania, tworzy przedmiot przejścia. Nie dąży do identyczności z oryginałem, lecz do równoznaczności, która nie oznacza rozsądnej rezygnacji. Stanowi podstawę wzajemnego porozumienia, radości przeżywania i refleksji w wirtualnej przestrzeni tekstu trzeciego, pojawiającego się przypuszczalnie na etapie dewerbalizacji w umyśle tłumacza, a także w serii przekładowej.

O „warunku” empatii i przyjemności

Tekst tłumaczony w różnym stopniu stanowi oryginalną i konwencjonalną propozycję, zawiera bowiem, przekracza i tworzy stereotypy. Bez nich niemożliwe byłoby jakiekolwiek porozumienie, poczynając od struktur językowych, przez formy zachowań, a skończywszy na „obrazach w naszych głowach”¹⁷⁷, wytwarzanych przez mechanizmy mentalne, generujące informacje pochodzące z pamięci osobniczej, zdobytej wiedzy — czyli doświadczenia umysłowego, aktualnych doznań i całego doświadczenia zmysłowego. Mechanizmy te nie różnią się u poszczególnych jednostek, lecz funkcjonują inaczej ze względu na zakres zdobytej wiedzy, światopogląd, rodzaj doświadczeń oraz zdolności i wrażliwość indywidualną¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Por. S. Barańczak: *Tablica...*

¹⁷⁶ Por. E. Tabakowska: *O przekładzie na przykładzie...*; Eadem: *Tłumacząc się z tłumaczenia...*

¹⁷⁷ Por. W. Lippmann: *Public Opinion*. New York 1956, s. 138 — określenie Lippmanna.

¹⁷⁸ Por. psychologia kognitywna, m.in. *Cognition and Categorization*. Eds. E. Rosch, B.B. Lloyd. New Jersey, Hillsdale, 1978.

Te same czynniki, wśród których niebagatelna jest rola stereotypów, określają powstający z tekstu oryginału tekst przekładu.

Obecność stereotypów po obu stronach, oryginału i przekładu, sankcjonuje zbiorowość, której służą do wyraźnego oznaczenia granic własnej i cudzej tożsamości, czasem nawet kosztem znacznych uproszczeń. Dlatego częściej mówi się o ich funkcji negatywnej niż pozytywnej, choć cechuje je funkcjonalna ambiwalencja. Tworząc bariery, pozwalają rozpoznać się w świecie opartym na ujęciu taksonomicznym. Są wytworem ludzkich mechanizmów mentalnych rozpoznawania, utożsamiania i reakcji, równocześnie im służąc w procesach poznawczych, mimo że swą siłę przyciągania zawdzięczają redukcji w zakresie postrzeżeń, a także w dziedzinie wnioskowania; z tego względu cały proces poznawczy opiera się na błędzie w rozumowaniu logicznym. Niewątpliwie stanowią rodzaj sieci rozpoznawczej wymagającej ciągłego sprawdzania. Określają je doświadczenia intersubiektywne; są schematami, lecz nie można ich w pełni uznać za kategorie poznawcze, ponieważ są kategoriami myślowo-emocjonalnymi o charakterze pragmatycznym¹⁷⁹.

Istota przekładu rozumianego jako proces i jako wytwór wymaga szczególnych predyspozycji od tłumacza, co nie oznacza, że mają je wszyscy tłumacze, a wszystkie przekłady są idealne. Stąd przydatna badawczo jest modelowa kategoria przekładu, do której w różnym stopniu zbliżają się konkretne realizacje. W przeciwieństwie do stereotypu model jest pojęciem idealnym i uwzględnia optymalną liczbę przesłanek, choć różni się od swego, faktycznie istniejącego, reprezentanta¹⁸⁰.

Będąc tekstem z tekstu, przekład literacki powstaje dzięki przekroczeniu granic jednego tekstu, jak również granic tekstu werbalnego, będącego przedstawieniem lub uobecnieniem tego, co znajduje się w innych tekstach językowych, w doświadczanym życiu i kulturze oraz w wyobraźni jednostkowej, przetwarzającej doświadczenia. Jest bytem związanym z innym bytem tekstowym, ponieważ jego istnienie warunkuje oryginał, choć często ludzi czytelnika przynależnością (z uwagi na język) do literatury rodzimej. Jego replikatywny charakter nie daje się porównać ani z reprodukcją, ani nawet z aktorstwem, któremu jest najbliższy. Dzieje się tak za sprawą języka, systemu tyle stabilnego i logicznego, co opalizującego i alogicznego, co wielokrotnie odkrywali filozofowie, poeci i artyści teatru¹⁸¹. Wymaga więc przeciwnych kompetencji: rzemieślniczych,

¹⁷⁹ Por. B. Tokarz: *Twórca — stereotyp — profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*..., s. 161—172 oraz literaturę w artykule przytaczaną.

¹⁸⁰ Por. Z. Krasnodębski: *M. Weber*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1999, s. 32—34.

¹⁸¹ Por. poezję lingwistyczną, nadrealistyczną, dramaty Witkacego i teatr absurdu, dramaty Różewicza — ujawniające w różny sposób złożone i niemożliwe do określenia

takich jak kompetencje językowe, logiczne, encyklopedyczne i pragmatyczno-retoryczne; artystycznych, czyli talentu połączonego z rozumem i sprawnością warsztatową, oraz komunikacyjnych, które wykraczają poza narzędzia języka, a w nich się wyrażają. O kompetencjach rzemieślniczych i artystycznych wiele pisano zarówno w pracach o charakterze podręcznikowym i w monografiach naukowych¹⁸², jak i eseistycznych. Najpopularniejsze jest stanowisko Karla Dedeciusa na temat paradoksu tkwiącego w przekładzie: „Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza swobodę, ale żąda sztuki”¹⁸³. A więc stanowi on połączenie profesjonalizmu z talentem i umiejętnościami artystycznymi.

Niewielu jednak badaczy szerzej uwzględnia ten aspekt komunikacyjny przekładu, który wykracza poza odtworzenie tekstu oryginalnego. W pracach Edwarda Balcerzana¹⁸⁴, Stanisława Barańczaka¹⁸⁵ i Anny Legeżyńskiej¹⁸⁶ wiele jest spostrzeżeń na temat komunikacyjnej funkcji przekładu, wierności modelowi oryginału, jak i uwag poświęconych kompetencjom autorskim tłumacza, pozostawiającego w tekście swe specyficzne, autorskie ślady.

Edward Balcerzan w wypowiedzi literackiej, a wcześniej Roman Pollak w rozprawie pt. *O doborze naturalnym tomu przekładów*, w bardziej czy też mniej bezpośredni sposób odnoszą się do zagadnienia empatii w przekładzie¹⁸⁷. Balcerzan, pisząc o swych przekładach poezji Ajgiego, zwraca uwagę na synchronię odczuć pozwalających na zaistnienie podobnej atmosfery emocjonalno-poznawczej między autorem obecnym w tekście a tłumaczem kreującym tekst. Jego tłumacz to także bywalec „ojczyzny wielokrotnej”, który nie rezygnuje z własnej wrażliwości, wiedzy, historii, kultury wobec różnorodności świata, lecz potrafi zachowując to wszystko rozumieć i czuć, tak jak Inny. Ajgiego i tłumaczy czuwaskiego poety coś łączy: „Łączyły nas nasze ojczyzny: odmienne, ale, jak je tu nazywam,

możliwości i ograniczenia języka, a także: I. Kant: *Krytyka czystego rozumu*. Z oryginału niemieckiego przełożył i przypisami opatrzył R. Ingarden. T. 1. Warszawa, PWN, 1957, s. 72.

¹⁸² Por. m.in. E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice, „Śląsk”, 1998; B.Z. Kiełar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne...*; A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań, Wydawnictwo UAM, 1996; M. Krysztofiak: *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań, Wydawnictwo UAM, 1996.

¹⁸³ K. Dedecius: *Notatnik tłumacza*. Cyt. za: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Wybór i opracowanie E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań 2007, s. 248.

¹⁸⁴ Por. E. Balcerzan: *Oprócz głosu*. Warszawa, PWN, 1971; Idem: *Literatura z literatury...*

¹⁸⁵ Por. S. Barańczak: *Tablica...*; Idem: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań, Wydawnictwo a5, 1992.

¹⁸⁶ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*

¹⁸⁷ Por. R. Pollak: *Z zagadnień teorii przekładu poetyckiego*. W: *Wyprawy za trzy morza*. Warszawa, Czytelnik, 1962.

wielokrotne, rozrzucone po świecie; zarazem jednoczyło przekonanie, iż u źródeł sztuki znajduje się spotkanie różnych kultur, że wymaga ona przeskoków przez mury graniczne [...]”¹⁸⁸.

Nieco podobnie rozumie przekład, lecz nie tylko językowy, Eva Hoffman, pisząc o swym funkcjonowaniu w dwóch kulturach, wyrażanym także w komunikacji językowej. Komunikowanie w języku to komunikowanie osobowości, siebie wraz ze skomplikowanymi odczuciami; a więc językiem się myśli, widzi i czuje. Na drodze psychologicznych triangulacji, wypowiadając siebie w językach i zachowaniach dwóch kultur, odnajduje ona część swego „ja” w szczelinie między nimi oraz we wzajemnym oświeclaniu się przez nie¹⁸⁹. Dlatego nie poszukuje *universum* poza językiem, bo:

Milczenie, które wynika z braku artykulacji, jest ułomnym i rozpaczliwym milczeniem chaosu. [...] Dopiero po przyswojeniu sobie tych rozdrobnionych części materii kulturowej, dopiero po pogodzeniu się z jej zwodniczymi urokami i jej pułapkami, umiem posługiwać się medium, jakim jest język, w taki sposób, by wydestylować z niego sens moich myśli¹⁹⁰.

Zatem wartość przekładu uzależniona jest w znacznej mierze od stopnia porozumienia między tłumaczem a tekstem (obecnym w nim autorem i jego kulturą), od tego, jak tłumacz „zamieszka” w oryginale¹⁹¹. Wówczas będzie zdolny zachować równowagę między obcością i swojskością przekładu bez zawłaszczania cudzego lub służenia cudzemu¹⁹².

Kompetencje komunikacyjne tłumacza, wpływające na jego wytwór, zależne więc są także od zdolności empatycznych, bo tak jak człowiek „samowystarczalny” jest martwy, ponieważ nie potrafi rozpoznać się w części¹⁹³, tak przekład współistnieje z dwoma kulturami, między którymi powinowactwa i różnice rozpoznaje tłumacz, nawiązując więzi empatyczne wewnątrz odmiennej przestrzeni tekstowej i kulturowej.

Zdolności empatyczne najczęściej przypisywane są kobietom w ramach stereotypu płci wśród takich cech, jak: pasywność, kruchość, mała odpor-

¹⁸⁸ E. Balcerzan: *Perehenia i słoneczniki...*, s. 145.

¹⁸⁹ Por. E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie...*, s. 271.

¹⁹⁰ Ibidem, s. 273.

¹⁹¹ W znaczeniu Heideggerowskiego „zadomowienia w świecie — por. M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć*. Tłum. K. Michalski. Wybór i oprac. K. Michalski. Warszawa 1977; K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa, PIW, 1978.

¹⁹² Por. R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2002.

¹⁹³ Por. K. Pomian: *Człowiek wśród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*. Warszawa, PWN, 1973.

ność na ból, nieagresywność, brak rywalizacji, orientacja wewnętrzna, ukierunkowanie na relacje międzyludzkie, wrażliwość, ofiarność, subiektywizm, intuicja, podległość, receptywność, nieumiejętność podjęcia ryzyka, emocjonalna labilność, opiekuńczość¹⁹⁴, przy czym większość z nich wykształcana jest w procesie wychowania do odgrywania roli kobiety. Cechy przeciwstawne zawiera na tej samej zasadzie stworzony stereotyp mężczyzny.

Nie oznacza to jednak, że dobrymi tłumaczami są tylko kobiety, a złymi mężczyźni, stereotypy bowiem opierają się na redukcji i zacierają prawdziwość relacji. Niewątpliwie wartość przekładu nie zależy od płci tłumacza, lecz od jego umiejętności. Jak wykazują badania psychologów i socjologów, empatia nie jest zjawiskiem przypisanym kobietom. Mark H. Davis stwierdza, że nie ma żadnej wiarygodnej różnicy związanej z płcią, która pozwalałaby przypuszczać, jakoby reakcje kobiet były bardziej empatyczne niż mężczyzn. Natomiast występuje duża różnica w sposobie zaprezentowania własnych reakcji przez obie płci. Relacjonując swe relacje emocjonalne, wrażliwość społeczną, umiejętność przyjmowania ról, kobiety prezentują się tak, jak tego oczekuje opinia publiczna, podobnie jak mężczyźni kreujący się na mocnego, silnego, mądrego, stabilnego itp. M.H. Davis konkluduje, że w zakresie doznawania empatii różnica „między kobietami i mężczyznami nie jest spowodowana istnieniem jakichś »prawdziwych« różnic, tylko troską badanego o »odpowiednie« zaprezentowanie własnej osoby”¹⁹⁵.

Właściwością modelową przekładu, oprócz intertekstualności i pragmatyczności, jest intersubiektywność, powstaje on bowiem w wyniku styku co najmniej dwóch kultur i dwóch osobowości¹⁹⁶. Niewątpliwym warunkiem tego porozumienia jest zjawisko empatii. Służy ono „przejściu między ludźmi” — jak pisał Elias Canetti, czyli specyficznej komunikacji, polegającej na odpowiedzialności wobec Innego (za Levinasem). Takiej odpowiedzialności żądał on od pisarzy, mówiąc o „sumieniu słów”¹⁹⁷. Podobnej odpowiedzialności wymaga przekład w sposób jeszcze bardziej oczywisty niż literatura oryginalna, ponieważ czytelnik nie zastanawia się nad kompetencjami, zdolnościami i wrażliwością tłumacza, lecz odbiera

¹⁹⁴ Por. J.M. Bardwick, E. Douvan: *Ambiwalencja i socjalizowanie kobiet*. W: *Nikt nie rodzi się kobietą*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła T. Hołówka. Postłowie A. Jasińska. Warszawa, Czytelnik, 1982, s. 165.

¹⁹⁵ M.H. Davis: *Empatia. O umiejętności współodczuwania*. Tłum. J. Kubiak. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 1999, s. 76.

¹⁹⁶ Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie...* — o intersubiektywności. Po raz pierwszy zwracam uwagę na konieczność uwzględnienia tej właściwości w badaniach nad przekładem artystycznym.

¹⁹⁷ Por. E. Canetti: *Sumienie słów...*

dzieło autora, którego nazwiskiem sygnowana jest książka; rzadko czytając nazwisko tłumacza, rejestruje go w swej świadomości. Empatia jest jednym ze środków gwarantujących tę odpowiedzialność.

Elżbieta Tabakowska również twierdzi, że empatia tłumacza wobec oryginału i jego autora jest warunkiem dobrego przekładu. Jest bowiem „spojrzeniem cudzymi oczami”, czyli w przypadku tłumaczenia spojrzeniem przez język docelowy. Dlatego „tłumacz musi mieć zdolność odczuwania empatii w każdym możliwym sensie: jak reporter (ponieważ jak autor dobrego reportażu musi umieć »cierpieć z innymi i dzielić ich nadzieje«); jak wrażliwy odbiorca literatury (ponieważ musi umieć współodczuwać z bohaterami swojego autora); jak psycholog (ponieważ musi umieć wywołać w sobie uczucie empatii, co niektórzy nazywają »wrażliwością na język«) i wreszcie jako dobry negocjator (ponieważ musi umieć przewidzieć reakcje swoich czytelników)¹⁹⁸. **Empatia, choć ujawnia się w tekście językowym, nie ma językowych wyznaczników formalnych, lecz „jest funkcją punktu widzenia [...], a jej właściwe odczytanie [...] zawsze pozostanie sprawą (wyostrzonej) translatorskiej wrażliwości i intuicji”¹⁹⁹. Wyznacznikami punktu widzenia są czas i przestrzeń (zarówno fizyczna, jak i mentalna) — jak pisze E. Tabakowska, dlatego przekład zawsze stanowi dokument mentalny.**

Empatia różnie bywała i jest definiowana: raz podkreślano jej afektywność odtwórczą, czyli analogiczną u obserwatora w stosunku do obserwowanego, innym razem — afektywność relatywną, a więc nie reprodukcję tych samych emocji, lecz taką na nią reakcję, jak współczucie. Natomiast współodczuwanie sytuowane przez badaczy w zakresie reakcji afektywnych ze skutkiem odtwórczym należałoby rozumieć również jako poczucie związku. Każda z tych reakcji wiąże się — jak pisze Davis — z koniecznością przyjęcia roli — wczucia się w kogoś, zaistnienia w jego przestrzeni. Dzięki takiej postawie zjawisko empatii ma charakter poznawczo-afektywny. Bywa więc definiowane również jako „środek poznania drugiego człowieka poprzez projekcję »ja« w »nie ja«. [...]»wejście do wnętrza« kogoś innego [...] [to] w pewnym sensie »wyjście naprzeciw«, dzięki przemyślanemu wysiłkowi intelektualnemu”²⁰⁰.

Rozszerzanie powszechnego rozumienia empatii jako reakcji emocjonalnej współbrzmiejącej z reakcją Innego zostało wzbogacone o możliwości poznawcze. To dzięki poznawczo-afektywnym aspektom empatii możliwe jest zrozumienie Innego, doznając analogicznych skutków afektywnych, oraz zrozumienie siebie, przeżywając skutki reaktywne. W jednym

¹⁹⁸ E. Tabakowska: *Tłumacząc się z tłumaczenia...*, s. 72—73.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 76.

²⁰⁰ M.H. Davis: *Empatia...*, s. 15, 21.

i w drugim przypadku przyjmujemy rolę Innego, nie przestając być sobą. **Tłumacz przyjmuje rolę autora, nie będąc nim, lecz stając się nim na potrzeby wiarygodności tekstu.** Jego odpowiedzialność jest podwójna wobec tekstu i autora oraz wobec rodzimej publiczności czytającej. Rozszyfrowując oryginał, rozbija stereotypy, zachowuje i w miarę możliwości zastępuje je stereotypami rodzimymi, podobnymi pod względem emocjonalno-poznawczym. Przykładem „podmieniania” stereotypów jest np. zastępowanie idiomu obcego idiomek rodzimym.

Rolę autorską tłumacza ogranicza model świata, kultura, tradycja i język oryginału, z którymi musi poczuć związek, by mogła się nawiązać komunikacja między tekstem oryginału, wyrażonym w innym języku, a czytelnikiem rodzimym. Wszystko to wymaga od niego profesjonalizmu, artyzmu, wrażliwości i umiejętności przechodzenia w Innego i w jego przestrzeń za pomocą języka rodzimego; jego słowo bowiem zapewnia oryginałowi istnienie.

Empatyczne przyjmowanie ról nie ma wiele wspólnego z kobiecością, wiąże się raczej z chęcią podwojenia własnego życia i przyjemnością, jaką ono daje²⁰¹. Temu służy twórczość artystyczna i jej odbiór, a pierwotnie przejawia się w zabawach dziecięcych. Zdolności empatyczne wykształcają się w człowieku wcześnie, a później są podtrzymywane lub zaniechane na skutek presji kulturowych. Być może rola społeczna kobiety bardziej uświadamia jej potrzebę empatii.

Poezja Wisławy Szymborskiej jest wymagająca wobec odbiorcy i pełna wątpliwości, które może odczuwać tylko wrażliwy i myślący człowiek. Stawia pytania dotyczące podstawowych form egzystencji człowieka w świecie. Relacja „ja” i świat, świat w „ja” i „ja” w świecie fascynują, ponieważ składają się na materię życia i konieczną refleksję o nim w pełnym wymiarze filozoficznym. Czesław Miłosz w swej *Historii literatury polskiej* umieścił twórczość Szymborskiej w nurcie egzystencjalistycznym; teraz taka konstatacja nie wystarcza, bo o ile punktem wyjścia jej wątpliwości egzystencjalnych mógł być Camus, Sartre, Heidegger, o tyle nie można zapominać o zwykłej inspiracji płynącej z polskiego kontekstu społeczno-kulturowego, tej realnej, dotykanej materii życia poetki, pełnej bogactwa paradoksu i siły przetrwania. Wreszcie, ze stanu kultury umysłowej i cywilizacyjnej naszej epoki: precyzji nauki i techniki w połączeniu z chaosem nadmiaru i jednostkowymi problemami z własnym „ja”.

W swej filozofii poetyckiej Szymborska unaocznia problemy świata i człowieka w strukturze języka nie tylko dlatego, że jest on narzędziem wypowiedzi poety. W języku jej wierszy, wbrew współczesnym poglądom

²⁰¹ Por. J. Lotman: *Lalki w systemie kultury*. Tłum. P. Ustrzykowski [pseud. S. Barańczaka]. „Teksty” 1978, z. 6.

na odchodzenie słowa od rzeczy, następuje — tak jak chciał tego Heidegger — zespolenie tworzenia i myślenia, mówienia i bycia, słowa i rzeczy²⁰². Język jest przekąźnikiem, którego struktura i mechanizmy działają świadomie i automatycznie; jest rzeczywistością. Można się od niego dystansować, sprawdzać prawdziwość „napisanej sarny”, niebędącej przecież sarną, wątpić i zaprzeczać iluzji literackiej w nim stworzonej, lecz za pomocą możliwości tkwiących w jego strukturze i indywidualnej wyobraźni. Stąd pograniczność gatunkowa tej poezji, zbliżającej się najbardziej do form traktatowych, jakby wbrew użytym konstrukcjom językowym. Koncept poetycki Szymborskiej odnosi się do podstawowych wątpliwości egzystencjalnych naszej epoki; pełen jest wdzięku słowa, rozmaitych poziomów stylistycznych, które zapożyczają ona z tradycji literackiej (nie tylko polskiej), języka potocznego, publicystycznego i filozoficznego. Nie nuży więc czytelnika, lecz zmusza do konfrontacji sądów obiegowych z indywidualnym widzeniem świata. Dlatego świat jest w tej poezji „w stanie korekty” — jak pisze Wojciech Ligęza²⁰³. Nie daje odpowiedzi, lecz korekty dokonywane przez poetkę (a te wiążą się z materią języka) zwielokrotniają wątpliwości, a także rozszerzają granice świata w wymiarze nieoczywistości. Koncentrując się na bliskim i dalszym planie świata, Szymborska odczuwa i konceptualizuje go także empatycznie w relacji z człowiekiem. Dostrzega związek między człowiekiem, światem a wszechświatem. Wyraża to w stawianych pytaniach, widząc jednostkę w szczegółach, jako fragment. Jej uwaga skierowana jest na całość i wspólnotę („podobieństwo”), lecz dana człowiekowi wiedza nie obejmuje wielkości tych obszarów. Dotyczy ciągle tylko fragmentów, a poza nimi jest tajemnica, nie trzeba w nią koniecznie wierzyć, wystarczy się wsłuchać, czyli współodczuwać. „Jakkolwiek pewność metafizyczna nie jest możliwa, [...] wcale nie przekreśla uważnego wsłuchiwanie się w milczenie wszechświata”²⁰⁴. W otwartej postawie mentalnej Szymborskiej, dopuszczającej wiele możliwości, zgłaszającej wątpliwości i nienarzucającej się nikomu łączą się cechy stereotypowo przypisywane obu płciom, z przewagą stereotypu kobiecego w perspektywie dostrzegalnych związków empatycznych i empatii rozumianej jako środek poznawczo-afektywny. Projektując siebie w nie siebie, w inne światy, sprawdza i koryguje ona rzeczywistość, zaznaczając niewątpliwie swe miejsce w kulturze.

Tak zwany kobiecy punkt widzenia, podobnie jak przypisywana kobietom zdolność empatyczna, nie jest do udowodnienia inaczej niż kulturowo, a w przypadku twórczości artystycznej niezupełnie konieczna, bo

²⁰² Por. M. Heidegger: *Bycie i czas...*

²⁰³ Por. W. Ligęza: *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001.

²⁰⁴ Ibidem, s. 9.

sztuka wymaga wrażliwości i rozumu. Praca tłumacza literatury zakłada obecność podobnych predyspozycji uzupełnionych o talent i pokorę połączoną z dociekliwością wobec oryginału. Związek sprzecznych z sobą cech czyni z tłumacza także artystę w swej profesji. Dobrzy tłumacze w pełni to sobie uświadamiają, wykazując inwencję i szacunek dla tekstu oryginalnego. Dlatego Tadeusz Komendant pisał, że najlepszym i najdokładniejszym interpretatorem i czytelnikiem jest tłumacz²⁰⁵. Jego dociekliwość współlistnieje z empatią. Dużego kunsztu translatorskiego wymaga również silne połączenie retoryki poetyckiej Szymborskiej (negacje, powtórzenia, kontrasty, tautologie, neologizmy, współbrzmienia) z konstrukcją świata poetyckiego i z zawartym w nim przesłaniem. To w retoryce poetyckiej dokonuje autorka „korekty wielu istniejących światów”²⁰⁶, oczywistych i nieoczywistych.

W Słowenii ukazało się już wiele tłumaczeń wierszy Wisławy Szymborskiej: Tonego Pretnara, Rozki Štefan i Katariny Šalamun-Biedrzyckiej, Jany Unuk i Nika Ježa. Tłumaczenia Tonego Pretnara pochodzą z lat 80. i 90. ubiegłego wieku; pierwsze opublikowane zostało w 1983 r. w ramach Festiwalu Literatury Środkowoeuropejskiej „Vilenica” w Słowenii, a ostatnie pochodzi z listopada 1992 r. Ich autor dostrzegł niekonwencjonalne wartości w tej poezji, godne nagrody — jak się później okazało — nie tylko środkowoeuropejskiej. Był to przekład wiersza *Schyłek wieku*, zamieszczony przez autorkę w wydany później, bo w 1986 r., tomiku poetyckim *Ludzie na moście*, który w 1997 r. ukazał się również w tłumaczeniu Jany Unuk. Ostatni przekład obejmuje tomik *Chwila* (2002) w tłumaczeniu Nika Ježa (*Trenutek*) z 2005 r. Najobszerniejszy wybór poezji Szymborskiej pt. *Semenj čudežev (Garść cudów)*²⁰⁷, w tłumaczeniu Rozki Štefan i Jany Unuk, z *Posłowie* Jany Unuk, pochodzi z 1997 r. Przekłady Katariny Šalamun-Biedrzyckiej ukazały się w czasopiśmie „Razgledi” w 1994 r. Można więc stwierdzić, że poezja Wisławy Szymborskiej jest znana czytelnikowi słoweńskiemu z przekładu 94 wierszy²⁰⁸.

Poezja ta była i jest tłumaczona przez zasłużonych i wybitnych tłumaczy literatury polskiej w Słowenii, w większości polonistów, którzy mają szansę odnaleźć właściwe ekwiwalenty dla retoryki i poetyki Szymborskiej. Autorka unaocznia czytelnikowi wielość światów możliwych z dużą znajomością logiki modalnej i możliwości modalnych, tkwiących

²⁰⁵ Por. T. Komendant: *Władza dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu samego siebie*. Warszawa, „Spacja”, 1994, s. 220.

²⁰⁶ W. Ligęza: *O poezji Wisławy Szymborskiej...*, s. 10.

²⁰⁷ Tytuł zaczerpnięty z wiersza *Jarmark cudów*, z tomu *Ludzie na moście*, przetłumaczony jako ‘Garść cudów’.

²⁰⁸ Stanowią one czasem powód, dla którego młodzi ludzie wybierają studia polonistyczne w Lublanie; jako kierunek zapoczątkowane tu w 2004 r.

w języku polskim między innymi w zakresie struktury składniowej, słowotwórstwa czasownika i jego użycia, negacji, form słowotwórczych przysłówków, w słowotwórstwie rzeczownika i w rzeczownikach abstrakcyjnych oraz w użyciu różnych poziomów stylistycznych języka.

Tłumacze świadomi trudności językowych, które sprawia tak precyzyjne wpisanie ludzkiego dramatu istnienia w postawę podmiotu wypowiedzającego, będącą znakiem modalizacji tekstu, dali dowód odpowiedzialności za słowo, łącząc w większości przypadków profesjonalizm z talentem i postawą empatyczną wobec oryginału²⁰⁹. Ich wczucie się w przesłanie i model świata obecny w oryginale nie zawsze w równym stopniu odnajduje odbicie w materii języka słoweńskiego, co uzależnione jest od odmiennej tradycji literackiej i kulturowej, systemu językowego oraz od doświadczenia tłumaczy. Siedem wierszy ukazało się w podwójnym tłumaczeniu: *Schyłek stulecia* w przekładzie Tonego Pretnara i Jany Unuk; *Nienawiść, Koniec i początek* oraz *Niektórzy lubią poezję* z tomu *Koniec i początek* — w przekładzie Rozki Štefan i Katariny Šalamun-Biedrzyckiej; *Odzież* z tomu *Ludzie na moście* tłumaczyli Tone Pretnar i Rozka Štefan; *Jacyś ludzie* (wiersz później przedrukowany w tomie *Chwila*) — Jana Unuk i Niko Jež; *Milczenie roślin* (podobnie przedrukowany w tomie *Chwila*) — Rozka Štefan i Niko Jež; rozpoczęty zaś zaledwie przez Tonego Pretnara przekład wiersza *Sto pociech* przetłumaczyła Rozka Štefan.

Porównując ich przekłady, można zasygnalizować problemy, jakie mają tłumacze z wyrażeniem empatycznego stosunku do świata Szymborskiej, oraz w jakim stopniu łączy ich związek empatyczny z poezją Szymborskiej. W zakresie dokonywanych wyborów kierowali się oni wartością artystyczną tekstów, własnymi preferencjami czytelnickimi, potrzebą odbiorcy i doświadczeniem, a w niewielkim stopniu obecnymi wyborami polskimi. Zachodzi wprawdzie znaczna zbieżność między wyborem autorskim z 1997 r. pt. *Widok z ziarnkiem piasku* a wyborem Rozki Štefan i Jany Unuk również z 1997 r. Zważywszy, że tłumaczki nie miały możliwości sugerowania się wyborem poetki, podobieństwo między zawartością tomów mogłoby świadczyć o empatycznym związku między wrażliwością tłumaczek a postawą autorki wyrażoną w tekście. Z wyboru słoweńskiego wynika bowiem najkrótsza interpretacja poezji Szymborskiej: między zadziwieniem a wyobcowaniem i kasandryczno-

²⁰⁹ Tone Pretnar, by ominąć pułapki, jakich tłumaczowi przysparza poezja Szymborskiej, przygotowywał jej wybór we współpracy z polonistą [ze mną — B.T.]. W 1992 r. pracę tę przerwała, na jej początkowym etapie, śmierć tłumacza. Przetłumaczył 13 wierszy, w tym tłumaczenie jednego — *Sto pociech* — zostało zaledwie rozpoczęte i opatrzone datą 13.11.1992 r.; jego autor zmarł 16.11.1992 r. Tłumaczył tę poezję w Katowicach od października do 16.11.1992 r.; przekłady datował zwykle po ich zakończeniu.

ścią. W polskich interpretacjach raczej nie podnoszono aspektu kasan-dryczności, widząc w niej wyraz trudnego optymizmu bądź rozsądku i wrażliwości ustanawiających ciągle na nowo proporcje świata. Między innymi wybór i przekład wiersza *Monolog dla Kasandry* z tomu *Sto pociech*, który znalazł się w tomie *Semenj čudežev*, sygnalizuje właśnie ten aspekt poezji Szymborskiej.

Rozczarowanie, niedopełnienie obietnicy składanej przez filozofię, sztukę, naukę na początku stulecia stanowi temat wiersza *Schyłek wieku*. Nie zawiera on jednak oskarżycielskiej i rozrachunkowej postawy, lecz wyraża brak przygotowania człowieka do udzielania odpowiedzi na pytanie, jak żyć; podmiot konstatuje w nim także nieobecność tego pytania w życiu i w kulturze współczesnej. Taki stan refleksji egzystencjalnej potęguje niepokój. Dramatyzm tekstu budowany jest wokół elementu składniowego „miało być”, pełniącego funkcję modalizatora składniowego, swoistej hipotezy warunku typu: „mogło być dobrze, a nie jest”.

Oboje tłumacze bardzo dobrze odtwarzają w języku słoweńskim hipotezę warunku postawioną w konstrukcji „miało być” przez tryb przypuszczający („naj bi”), ponieważ w trybie orzekającym podobna konstrukcja modalna nie występuje w języku słoweńskim. Bezosobowa funkcja czasownika „mieć”, wyrażona w 3. os. lp., w połączeniu z bezokolicznikiem podkreślającym bezosobowość wskazuje na sytuację egzystencjalną bycia-w-świecie. Tłumacze element składniowy „naj bi” stosują również w funkcjonalnie bezosobowej 3. os. lp. Zmieniają jednak szyk, nie zawsze zachowując obecną w oryginale celową niegotowość podmiotu. Stosunek podmiotu do rzeczywistości został w oryginale skonceptualizowany z zastosowaniem negacji:

Znowu i tak jak zawsze,
co widać powyżej,
nie ma pytań pilniejszych
od pytań naiwnych²¹⁰.

Jana Unuk wydobywa jego postawę za pomocą formy twierdzącej:

Spet, tako kot vedno
to je iz gornjega očitno,
so najbolj pereča
naivna vprašanja²¹¹.

²¹⁰ W. Szymborska: *Schyłek wieku*. W: W. Szymborska: *Widok z ziarkiem piasku*. Poznań, Wydawnictwo a5, s. 121 — wszystkie podkreślenia w cytatach B.T.

²¹¹ W. Szymborska: *Konec stoletlja*. Prev. J. Unuk. In: W. Szymborska: *Semenj čudežev*. Izbrali in prevedli R. Štefan in J. Unuk. Spremnio besedo napisala J. Unuk. Radovljica, Didacta, 1997, s. 73.

Natomiast Tone Pretnar zachowuje formę przeczącą, stwierdzającą stan rzeczy, tak jak ma to miejsce w oryginale:

Spet, in tako kot zmeraj,
kar je videti iz povedanega,
ni bolj nujnih vprašanj
kot so naivna²¹².

Zniesienie negacji, choć nie zmienia zasadniczego sensu, informuje o postawie stabilnej podmiotu, negacja natomiast zawiera w sobie wcześniejszą reakcję odrzucenia czegoś, co było brane pod uwagę, czyli negacja pozostawia ślad mentalny w podmiocie i jest wynikiem jakiegoś dialogu, którego jest czytelną repliką.

Zatem Tonego Pretnara tekst wchłania emocjonalnie i intelektualnie nawet wtedy, gdy zmienia szyk zdania poetyckiego. Jana Unuk, świadoma specyfiki różnych form dystansu przyjmowanych przez Szymborską, nie pozwala sobie często na amplifikację (poza zaimkami):

Kto chciał cieszyć się światem,
ten staje przed zadaniem
nie do wykonania²¹³.

Forma polskiego narzędnika bezprzymkowego nie może być przetłumaczona za pomocą tych samych konstrukcji gramatycznych, bo narzędnik słoweński ma formę przymkową. Jana Unuk, chcąc zachować sygnał obcości tekstu, zdecydowała się usunąć przymek, co pociągnęło za sobą zmianę kategorii fleksyjnej na dopełniacz:

Kdor se je hotel veseliti sveta,
se je znašel pred nerešljivo
nalogo²¹⁴.

Tone Pretnar, zachowując kluczową znaczeniowo kategorię fleksyjną — narzędnik, zmienia składnię i znaczenie słów, chociaż nie burzy sensu:

Kdor bi se hotel poveseliti s svetom,
je pred vozlom,
ki se ga ne da razvozlati²¹⁵.

²¹² W. Szymborska: *Konec stoletlja*. In: T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic*. Ur. N. Jež in P. Svetina. Ljubljana, Slava, 1993, s. 153.

²¹³ W. Szymborska: *Schyłek wieku...*, s. 120.

²¹⁴ W. Szymborska: *Konec stoletlja*. Prev. J. Unuk..., s. 72.

²¹⁵ W. Szymborska: *Konec stoletlja*. Prev. T. Pretnar..., s. 152.

Zachowuje sens i efekt instrumentacji tekstu obecny w oryginale, zmieniając znaczenia składowe na „vozeli” i „razvozlati” (‘węzeł’ i ‘rozwęzlić’) w miejsce „bezbronności bezbronnych”. Węzeł nie znaczy zadania, a niemoc („nemoć nemoćnik”) bezbronności, choć służą wyrażeniu właściwego sensu oryginału.

Konkludując, oba dobre i będące wynikiem wrażliwej lektury tłumaczy przekłady różnią się w sposobie podejścia do zadania tłumacza. Jana Unuk nie zmienia znaczeń; Tone Pretnar nie boi się modyfikować wypełnienia znaczeniowego, by za pomocą innego węzła dostępu do sensu zapewnić mu takie samo przesłanie. Te niewielkie, aczkolwiek znaczące różnice mogą wskazywać na osobisty aspekt przekładu.

W przekładzie wiersza *Odzież* z tomu *Ludzie na moście* również występują rozbieżności, tym razem między Tonem Pretnarem a Rozką Štefan, wynikające z nieco odmiennej lektury w zakresie odbioru szczegółów. Uwagę wzbudzają niuanse semantyczne, pochodzące z braku adekwatnego kategoryalnie tłumaczenia: bezokolicznika w nacechowanych jego funkcjach składniowych; imiesłowu przymiotnikowego biernego i rzeczownika abstrakcyjnego (o bogatych możliwościach tworzenia); a także aspektu. Ta ostatnia rozbieżność nie tyle należy do systemu, ile wynika z indywidualnych wyborów tłumaczy, bo w języku słoweńskim używa się w celu różnicowania znaczeniowego aspektu dokonanego i niedokonanego, podobnie jak w języku polskim.

Dominantą znaczeniowo-stylistyczną wiersza Szyborskiej jest czasownik, który znaczy ruch wywołany kontrastem słowa z rzeczywistością zewnętrzną. Wiersz został stworzony z bezokoliczników i rzeczowników przede wszystkim w formie mianownika. Tłumacze również w tej samej centralnej funkcji stosują bezokolicznik, z jednym wyjątkiem — trybu rozkazującego, wyrażonego przez formę 1. os. lp. i bezokolicznik, ponieważ takiej możliwości nie daje język słoweński. Rozka Štefan rezygnuje z formy grzecznościowej „proszę” i wyraża rozkaz zgodnie z normą językową w 2. os. lm.:

za zdaj, pravi zdravnik, ni nič resnega,
kar oblečite se, odpočijte si, odpotujte²¹⁶,

w miejsce oryginalnego:

na razie, mówi lekarz, to nic poważnego,
proszę się ubrać, odpocząć, wyjechać²¹⁷.

²¹⁶ W. Szyborska: *Obleka*. Prev. R. Štefan. In: W. Szyborska: *Semenj čudežev...*, s. 71.

²¹⁷ W. Szyborska: *Odzież*. W: W. Szyborska: *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 109.

Tone Pretnar zachowuje zwrot grzecznościowy jako element znamieny dla kultury polskiej, której uczestnicy są szczególnie wyczuleni na rozkaz wyrażony w 2. os. lm.:

zaenkrat, pravi zdravnik, nič resnega
oblečite se, prosim, počijte, odpotujte²¹⁸.

Zachowanie w tym przypadku elementu obcości jest silnie nacechowane; usuwa na dalszy plan zmianę aspektu i trybu („počijte” w miejsce „odpočijte si”). Pretnar dość często lekceważy zgodność aspektów (np. w wersji 13. „wiązać” tłumaczy jako „zavezati”, czyli ‘zawiazać’), co w przypadku stosowania przez Szymborską całego wachlarza możliwości czasownika polskiego jest ważne; Rozka Štefan nie pozwala sobie na to. Podobnie często Pretnar stosuje amplifikację, np. w wersji 9. wobec pułapki przysłówkowo-spójnikowej oryginału: „zażywać, w razie gdyby...”, decyduje się na wersję „jemljite, če bo kaj narobe...”, podczas gdy Rozka Štefan zachowuje porządek oryginału — „jemljite, ko bi...”.

W ostatnim wersji tekstu sytuacja ruchu została spuentowana jako to, co uniwersalne (życie) i ciągle jeszcze nieodgadnione. Lapidarności i celności refleksji służy typowo polskie zastosowanie imiesłowu w formie miejscownika i rzeczownik abstrakcyjny. Rozka Štefan zachowuje całość polskiej konstrukcji — „o przedłużonej nagle przydatności” — idealnie: „z nenadoma podaljšano, uporabnostjo”. Tone Pretnar natomiast sięga po typowo słoweńską praktykę językową, tworząc ekwiwalent za pomocą zdania podrzędnie złożonego przydawkowego: „Ki se jim je nenadoma podaljšala raba”. W ten sposób zasygnalizowana inność tematu nie znajduje kontynuacji w próbie zmiany sposobu wypowiedzi, choć funkcjonują one w języku słoweńskim, lecz użytkownicy rzadziej po nie sięgają.

Znamieny dla poezji Szymborskiej wiersz *Sto pociech* może być uznany za *credo* jej postawy egzystencjalnej. Między chęcią i próbami przekraczania ludzkich granic a organicznymi możliwościami człowieka kształtuje się ludzka niepowtarzalność, jego wielkość i ulotność. I to właśnie stanowi dla poetki wystarczający powód do optymizmu; choć jest to optymizm trudny, to jednak osiągalny.

Tone Pretnar sięga do słownikowego ekwiwalentu „pociecha”, wraz z etymologią tego słowa: „pociecha” od „pocieszać i cieszyć”. „Pocieszyć” znaczy ‘po nieprzyjemnym przeżyciu przywrócić optymizm, czyli umiejętność cieszenia się’. W języku słoweńskim odpowiada temu rzeczownik „tolažba” od „tolažiti” („potolažiti” — forma dokonana). Czasownik

²¹⁸ W. Szymborska: *Obleka*. Prev. T. Pretnar. In: T. Pretnar: *Tihotigovorim. Prevajalski dnevnik*. Ur. Z. Pretnar. Sprema beseda M. Seliškar. Celovec, Mohorjeva družba, 1993, s. 48.

„cieszyć” oznaczony jest przez „veseliti”, „tešiti” i „tolažiti” w znaczeniu ‘zadowalać siebie’. Pretnar tłumaczy więc tytuł jako *Sto tolažb*, wiedząc, że u Szymborskiej każda rzecz ma co najmniej dwie postaci, światło — ciemność, dobro — zło, każda rzecz — cień. Istnieją one jak Hegłowskie inno-byty: zło jest innobytem dobra, brzydota — piękna i odwrotnie. Zjawisko istnienia innobytów, czyli brak ostrej granicy między pojęciami a ich desygnatami, umożliwia myślenie twórcze, którym posługuje się poezja²¹⁹. Koncepcja innobytu koresponduje ze złożonością negacji, ponieważ negacja, znosząc coś nawet totalnie, zachowuje pamięć o swym przeciwieństwie na podobnej zasadzie, jak pisał Hegel o innobytach: „Coś jest zniesione tylko o tyle, o ile wstąpiło w jednię ze swoim przeciwieństwem”²²⁰.

Rozka Štefan wybiera jako słoweński ekwiwalent tytułu znaczenie metaforyczne *Veliko veselja* (*‘Dużo radości’*), czytelne w zestawieniu z sensem tekstu. Wiersz nabiera tym samym więcej ironii, a ludzkie ambicje bardziej godne są pożałowania niż stanowią jedną z cech konstytuujących sens człowieczeństwa. Dlatego Pretnar po to, by nie zgubić przesłania wiersza i uczynić je w pełni czytelnym dla odbiorcy słoweńskiego, nadinterpretuje Szymborską, zamieniając opozycję jawa — sen w marzenie („sanje”) — rzeczywistość („resničnost”). Nie było to jeszcze konieczne w tym miejscu tekstu, jednak wobec przekładu przerwanego na 8. wersie stanowi sugestię wskazującą, w jakim kierunku poszedłby on w swym tłumaczeniu.

Wybierając bardziej metaforyczny dostęp do sensu wiersza, choć nie figuratywny, Štefan przedstawiła przekład tożsamy funkcjonalnie z oryginałem, nawet nieco bardziej ekspresywny dzięki nielicznym amplifikacjom na poziomie przysłówków i tzw. słów wzmacniających, np. „prawda” („res”). Wynagradza tak sobie pewną bezradność w zakresie znalezienia właściwego frazeologizmu, np. polski frazeologizm ‘utopić w łyżce wody’ (zwykle z zawiści), wykorzystany w drugiej zwrotce w wersie 5., zdecydowała się przetłumaczyć dosłownie (wskazuje to na możliwość innego niż stereotypowe rozwiązania w języku rodzimym), co wymusił na tłumacze oryginał.

O ile Rozka Štefan w porównaniu z Tonem Pretnarem dąży do odtworzenia sensu, pozostając najbliżej — jak to możliwe — oryginału w zakresie znaczeń składowych i kategorii gramatycznych, o tyle Tone Pretnar ochrania sens, mimo częstych zmian szyku, kategorii i znaczeń wewnętrznych. Oba przekłady cechuje empatyczność w stosunku do świata i do postawy prezentowanej w tłumaczonej poezji. U Rozki Štefan prowadzi ona do roz-

²¹⁹ Por. Hegel: *Nauka logiki*. Tłum. A. Landman. Za przytoczonymi fragmentami przez: T. Kroński: *Hegel*. Warszawa, PIW, 1966, s. 145—149.

²²⁰ Ibidem, s. 151.

szerzenia granic własnego języka, czyli jest to wejście „ja” kulturowo-osobniczego w „nie ja” kulturowo-osobnicze, przede wszystkim jego środkami, choć może już zapomnianymi w codziennej praktyce językowej. Pretnar sygnalizuje przynależność tekstu do innej kultury przez typowe cechy komunikacji w zakresie przyjętych strategii grzecznościowych (proszę + 2. os. lp. lub lm.), lecz częściej pozwala sobie na inne wypełnienie znaczeniowe struktury sensu tłumaczonego tekstu. Zachowuje sens, likwidując równocześnie dystans odbiorcy do obcości, ponieważ w jego wersji obcy czuje i myśli tak samo; jest bliski, choć nieco odmienny.

Praca z tekstem Rozki Štefan opiera się nie tylko na zgodności i współdziałaniu z oryginałem, lecz stanowi również próbę naśladowania form ekspresji języka wyjściowego. Choć niemożliwe jest osiągnięcie idealnie zgodnej z oryginałem formy wyrazu ze względu na odmienne sposoby docierania do sensu, określone przez normę języka przekładu, to wysiłek zbliżenia do niego wzbogaca kulturę języka przekładu o nową perspektywę widzenia i konceptualizowania świata. Przekład wstępuje wtedy w jednię z odmiennością o tyle, o ile ona go nie wyklucza.

Jana Unuk i Niko Jež w dwu nieco odmiennych przekładach wiersza *Jacyś ludzie* z tomu *Chwila* podobnie reagują na częste w oryginale zjawisko dyslokacji:

Przydałaby się jakaś niewidzialność
jakaś bura kamienność
a jeszcze lepiej niebyłość
na pewien krótki czas albo i długi²²¹,

dając identyczne jej ekwiwalenty i budując szereg idealnie przylegających do siebie słów pod względem logicznym, gramatycznym i semantycznym:

Prav bi jim prišla kakšna nevidnost,
kakšna rjavosiva kamnitost,
ali še raje nebitnost
za kak kratek ali daljši čas²²².

Prav bi prišla nekakšna nevidnost,
nekakšna siva kamnitost,
še bolj pa nebivanje
za kak krajši ali daljši čas²²³.

²²¹ W. Szymborska: *Jacyś ludzie*. W: W. Szymborska: *Chwila*. Kraków, Znak, 2002, s. 34.

²²² W. Szymborska: *Kakšni ljudje*. Prev. J. Unuk. In: W. Szymborska: *Semenj čudežev...*, s. 109.

²²³ W. Szymborska: *Nekakšni ljudje*. In: W. Szymborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež. Ljubljana, Društvo Apokalipsa, 2005, s. 32.

Ich reakcje translatorskie są jednak odmienne. Jeż nie ukonkretnia, komu „przydałaby się jakaś niewidzialność”, lecz wprowadza stopień wyższy przysłówków „krótki”, „długi”, nadając większą spójność tekstowi. Unuk ukonkretnia sytuację za pomocą zaimka dzierżawczego; tym samym również uspoźnia tekst, choć pozostawia oryginalną formę jednego z przysłówków, a drugi także poddaje stopniowaniu.

Dyslokacje w poezji Szyborskiej, podobnie jak negacje, formy bezosobowe, imiesłowy, zaimki nieokreślone, przysłówki odzaimkowe i odrzeczownikowe, tryby i aspekty, służą wyrażeniu domniemania przypuszczenia, nieoczywistości i potencjalności. Oznaczają zachwianie oczywistości i automatyzmu normy językowej i za jej pomocą budowanego szeregu wypowiedzi. Dają miejsce na oddech i moment zastanowienia w zamian za mechanicznie zastosowaną ambiwalencję językową (albo to, albo to).

Ogólnie jednak Jana Unuk przypisuje dużo uwagi zgodności znaczeń poszczególnych słów, Niko Jeż natomiast — całych wypowiedzi. Dzięki temu uzyskuje on dodatkowy efekt artystyczny — rym, przy czym zmienia nie znaczenia, lecz kategorie gramatyczne. W tym przypadku buduje rym na formach osobowych czasownika w miejsce użytych w oryginale rzeczowników:

Odbywa się po cichu czyjeś ustawianie
a w zgiełku czyjeś komuś chleba wydzieranie
i czyjeś martwym dzieckiem potrząsanie²²⁴.

Vrši potiho se, nekdo obupuje,
nekdo se vrešče za skorjo kruha poteguje
in nekdo mrtvego otroka stresa in pestuje²²⁵.

Dlatego po „odbywa się” („vrši potiho se”) znajduje się przecinek, w celu oddzielenia od siebie denotatów niechlubnych czynności. Polskie rzeczowniki zostały utworzone od czasowników za pomocą najpopularniejszego i najbardziej twórczego formantu *-anie* i to on decyduje o rymowaniu się wersów. Z kolei w słoweńskiej wersji na zgodność rymową w zakresie słowotwórstwa czasownika zezwala identyczność formantu *-uj* i końcówki koniugacyjnej 3. os. lp. W 3. wersji tłumacz replikuje kategorię czasownikową i wzmacnia znaczenie, dzięki czemu uzyskuje rym. Jednocześnie wzmacnia ekspresję, podobnie jak to uczynił w tłumaczeniu tytułu *Nekakšni ljudje* zamiast *Kakšni ljudje*. Nominalizacja w języku polskim ustatycznia, unieruchamia w nazwie sytuację. Rozwiązanie Jeża rejestruje

²²⁴ W. Szyborska: *Jacyś ludzie*. W: W. Szyborska: *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 33.

²²⁵ W. Szyborska: *Nekakšni ljudje*. In: W. Szyborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež..., s. 32.

ruch, a ciężar refleksji przerzuca na odbiorcę. Więcej, tłumacz nie nazywa „zgiełku”, lecz go przedstawia w równoczesności działań dzięki sięgnięciu po słoweński imiesłów przysłówkowy czynny „vrešče” (‘wrzeszcząc’), formę rzadko używaną. W ten sposób uaktywnia różne użycia słoweńskich form czasownikowych. Niedookreśloność autorską wyrażoną przez nominalizację i zaimki nieokreślone tłumacz uzyskał również, lecz przez grę kategoriami i konstrukcjami gramatycznymi, nie zawsze tymi samymi, co w oryginale. Świadczy to o jego rzemiośle i artyzmie.

W przekładzie wiersza *Milčenje rošlin* Rozka Štefan dokładnie tłumaczy tekst i tak wybiera ekwiwalenty semantyczne i kategorialne, by maksymalnie zbliżyć się do oryginału. Stosowane przez nią konstrukcje, często zapomniane lub rzadko używane, są znakiem obcości kultury, do której należy tekst oryginału. Zamiast częściej używanego przysłówka „zakaj”, wybiera zaimek pytający w przypadku zależnym — „čemu”, oraz w miejsce rzeczownika „povračilo” wybiera tak samo brzmiący, jak w języku polskim, i o tym samym znaczeniu, co polski rzeczownik „wzajemność”. W strofie 7., tam gdzie tłumaczka używa synonimów (podobnie jak autorka) „čemu” i „zakaj” również zgodnie z duchem i normą językową języka polskiego i słoweńskiego, zachowuje oryginalną formę imiesłowa przymiotnikowego biernego — „ni zakorenjeno”, podczas gdy Jež ustatycznia ludzkie ciało, stwierdzając, że jest „brez korenin”:

Objaśnię, jak potrafię, tylko zapytajcie:
co to takiego ogłądać oczami,
po co serce mi bije
i czemu moje ciało nie zakorzenione²²⁶.

Razložila bom po svojih močeh, vi samo uprašajte:
kaj je to, da gledam očmi,
čemu mi bije srce
in zakaj moje telo ni zakorenjeno²²⁷.

Pojasnila bom, če bom znała, samo uprašajte:
kaj pomeni opazovati z očmi,
zakaj mi bije srce,
in zakaj moje telo brez korenin²²⁸.

Tłumacząc bezokolicznik z narzędnikiem „ogłądać oczami”, tłumaczka nie uwolniła się od typowej dla takiej sytuacji komunikacyjnej konstruk-

²²⁶ W. Szymborska: *Milčenje rošlin*. W: W. Szymborska: *Chwila...*, s. 16.

²²⁷ W. Szymborska: *Molk rastlin*. Prev. R. Štefan. In: W. Szymborska: *Semenj čudežev...*, s. 110.

²²⁸ W. Szymborska: *Molk rastlin*. In: W. Szymborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež..., s. 16.

cji słoweńskiej, czyli zdania podrzędnie złożonego podmiotowego, wprowadzonego przez spójnik „da” z formą osobową. Taka konstrukcja pozwoliła jej zachować polski narzędnik bezprzyimkowy. Natomiast Jež, pozostawiając formę bezokolicznika, musiał użyć narzędnika z przyimkiem i nieco zmienić znaczenie („opazovati” = ‘zauważać, dostrzegać’).

Oba rozwiązania wskazują na kreatywność tłumaczy, choć inaczej jest ona realizowana, ponieważ całkowite zachowanie konstrukcji polskiej jest, jak się wydaje, niemożliwe.

Dążność Rozki Štefan do dosłowności i podkreślenia odmienności kulturowej przełożonego tekstu daje się zauważyć w centralnym stwierdzeniu i kluczowym słowie syntetyzującym wątpliwości zgłoszone przez Szymborską wobec ludzkiego antropocentryzmu; jest to cecha podobieństwa łącząca człowieka i świat w granicach wspólnego wszechświata:

[...] Ta sama gwiazda trzyma nas w zasięgu.
Rzucamy cienie na tych samych prawdach.
Próbujemy coś wiedzieć, każde na swój sposób,
a to, czego nie wiemy, to też podobieństwo²²⁹.

Niestety, rozmowa między przedstawicielami tych sfer „konieczna jest i niemożliwa”.

Tłumaczka uzyskała zgodność całej strofy, łącznie z dużo rzadszym w języku słoweńskim niż w języku polskim użyciem rzeczownika abstrakcyjnego:

Skušamo kaj vedeti, vsah na svoj način,
to pa česar ne vemo je tudi podobnost²³⁰,

podczas gdy Jež zastąpił zbiór różnych cech składających się na ‘podobieństwo’ przymiotnikiem ‘podobny’: wskazującym na jedną niejasną cechę:

Poskušamo kaj vedeti, vsak po svoje,
to pa, česar ne vemo, je tudi podobno²³¹.

Wskazane niuanse w rozwiązaniach translatorskich tłumaczenie Rozki Štefan czynią bliższe oryginałowi, choć również nie wolne od drobnych amplifikacji.

²²⁹ W. Szymborska: *Milczenie roślin*. W: W. Szymborska: *Chwila...*, s. 15.

²³⁰ W. Szymborska: *Molk rastlin*. Prev. R. Štefan. In: W. Szymborska: *Semenj čudežev...*, s. 110.

²³¹ W. Szymborska: *Molk rastlin*. In: W. Szymborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež..., s. 16.

Wszystkich tłumaczy łączą kłopoty z przekładem form negacji gramatycznych w poezji Szymborskiej o znaczeniu pozytywnym, lecz zabarwionych wątpliwościami zmuszającymi do dociekliwości, np. „marsikak” w miejsce „niejedna” (*Nekateri imajo radi poezjo*, przekł. R. Štefan wiersza *Niektórzy lubią poezję*, w: *Semenj čudežev*, s. 85); w miejsce „zadanie nie do wykonania” — „nerešliva naloga” (*Konec stoletlja*, przekł. J. Unuk, w: *Semenj čudežev...*, s. 72), „vozel, ki se ga ne da razvozlati” (*Konec stoletlja*, przekł. T. Pretnar, w: T. Pretnar, *Veter davnih vrtnic...*, s. 152); zamiast „nie ma pytań naiwnych” — „so najbolj pereča” (*Konec stoletja*, przekł. J. Unuk, w: *Semenj čudežev...*, s. 73); „nie najgorzej” jako „ker dobro” (*Molk rastlih*, w: W. Szymborska, *Trenutek*, przekł. N. Jež..., s. 15); zamiast „i nie wy go słuchacie” — „in vi ga ne slišite” (*Molk rastlin*, w: *Trenutek*, przekł. N. Jež..., s. 16) — brakuje tu również zgodności aspektu.

Niewielkie różnice między porównywanymi przekładami nie zmieniają zasadniczo sensu wierszy Szymborskiej. Występujące między nimi niuanse semantyczne, wynikające ze zmiany kategorii i konstrukcji gramatycznej oryginału oraz wypełnienia znaczeniowego struktury sensu, mogłyby świadczyć o odmiennej postawie tłumaczy zależnej od różnych czynników: generacyjnych i związanego z tym doświadczenia oraz od kulturowo ukształtowanej perspektywy płci. Łączy ich natomiast bardzo wiele: przynależność do tej samej nieformalnej szkoły tłumaczenia literatury polskiej, stworzonej przez Rozkę Štefan; podobne doświadczenia z kulturą polską (byli lektorami języka słoweńskiego w Polsce); Rozka Štefan i Niko Jež są polonistami (Jež jest kierownikiem Katedry Polonistyki w Lublanie i kieruje Instytutem Filologii Słowiańskiej); w większości odczuwają podwójną przynależność kulturową. Pewne podobieństwa między rozwiązaniami Pretnara i Ježa, takie jak: „oswajanie” oryginału przez stosowanie opatrzonych najwyższą literacką frekwencją form słoweńskich, dbałość o zachowanie konceptu autorskiego, o spójność tekstu, o jego wewnętrzną i zewnętrzną koherencję, równie dobrze mogą wynikać ze wspólnoty płci, co ze wspólnoty generacyjnej lub szkoły przekładu.

Tendencja do respektowania retoryki, będącej nośnikiem poetyki Szymborskiej, obecna jest w przekładach obu tłumaczek. W tłumaczeniach Rozki Štefan szacunek dla szczegółu gramatycznego równoważy się z dbałością o koncept i przesłanie oryginału. Jana Unuk, choć niekiedy jest przesadnie rygorystyczna w zakresie zgodności kategorialnej i strukturalnej, zadziwia celnością proponowanych ekwiwalentów.

Empatycznym stosunkiem do świata i do poezji Szymborskiej nacechowane są wszystkie analizowane przekłady. Obie tłumaczki wyraźnie zaznaczają swój udział w kulturze zarówno w zakresie wyboru literatury, jak i ciekawych rozwiązań językowych. Rozka Štefan ma świadomość

tego, że przekład uczestniczy w tworzeniu modelu świata w języku rodzimym i przybliża odmienną wrażliwość, wydobywając z języka rodzimego jego możliwości wyrazowe. Świadczą o tym jej zdecydowane eksperymenty z narzędnikiem, bezokolicznikiem, imiesłowem, częściowo z negacją, w których korzysta z doświadczeń historycznych języka rodzimego, reaktywując formy rzadziej używane. Czyni to również z rzeczownikiem abstrakcyjnym, szukając podstaw do posługiwania się nim we wspólnocie słowiańskiej, jak wiadomo, zróżnicowanej i poddanej wpływom kultur niesłowiańskich; a więc forma rzeczownika abstrakcyjnego mogłaby funkcjonować w języku słoweńskim, gdyby inaczej rozwijała się historia i kultura jego nosicieli.

Porównanie pod tym względem przekładów poezji Wisławy Szymborskiej, dokonanych przez słoweńskich tłumaczy i tłumaczki należących do różnych generacji (pod względem urodzenia, doświadczenia i osobowości), nie wykazuje istotnych różnic związanych z płcią tłumacza. Fakt wyboru wierszy zarówno przez kobiety, jak i mężczyzn dowodzi przede wszystkim talentu poetki i siły oddziaływania jej słowa. Z tego zestawienia wynika, że odważniejsze w wyborach translatorskich są kobiety, przełamując niektóre nawyki języka rodzimego. Taka konkluzja nie mieści się w stereotypie płci. Równocześnie są one empatyczne, pozostając w granicach stereotypu swej płci. Zdolność do empatii nie jest jednak uzależniona od płci, jak twierdzą psychologowie społeczni, lecz od roli odgrywanej przez jednostkę w kulturze i od wychowania jednostki do udziału w kulturze. Od wieków oczekiwano od kobiet zrozumienia i współodczuwania, a więc kultura wykształciła w nich większe zdolności empatyczne.

Przekład artystyczny wymaga empatii, bo zbliża do siebie kultury dzięki relacjom interpersonalnym, wpisanym w tłumaczone teksty i postawy, których śladem są utwory literackie. Tłumacz odgrywa rolę autora, podwaja w ten sposób własne życie, wchodząc w życie mentalno-emocjonalne innego (a to jest empatia), nieważne kobiety czy mężczyzny. Najlepszym tego dowodem jest „życie w przekładzie” Tonego Pretnara, ujawnione w zbiorach jego tłumaczeń wydanych pośmiertnie. Świadczy o tym również wybór tekstów z poezji Szymborskiej dokonany przez Rozkę Štefan i Janę Unuk oraz Tonego Pretnara i Nika Ježa.

Kobiety-tłumaczki starają się zachować (na tyle, na ile jest to możliwe) maksymalną wierność wobec oryginału. Mężczyźni zmieniają znaczenia częściowe, lecz zachowują sens środkami typowymi dla rodzimej wypowiedzi literackiej. Inaczej aktywizują kontekst dialogowy tekstu: tłumaczki poszerzają granice możliwości własnego języka, wyrażając odmienną kulturę; tłumacze, manipulując rodzimymi schematami językowymi, uzyskują ekwiwalent sensu oryginału. Różnice te nie występują

konsekwentnie we wszystkich przekładach, nie stanowią więc cechy prawdziwie relewantnej.

Tłumaczkę prezentują obraz tej poezji w całości, z dużą dbałością o szczegóły, by stworzona przez nie wersja była reprezentatywna dla poetki, rozdzielając między siebie role translatorskie. Tone Pretnar wybierał teksty, odnajdując i dopełniając własny stosunek do świata i do Innego. Wchodził w rolę i w procesie samopoznania wypowiadał siebie przez tłumaczone wiersze, zmierzając do przygotowania wyboru. Niko Jež sięga po tomik znamienity dla aktualnego czasu. Odnajduje w nim podobieństwo z własną refleksją i odczuciem świata: z nim i wbrew niemu. Chwila, fragment to nie tylko często używane współcześnie pojęcia. To cała filozofia człowieka, natury i kultury. I choć nie ma w niej, wbrew katastrofistom, tragedii, to jest dramat stanowiący o istocie życia. Wydarzenia 11 września 2001 r. uczyniły chwilę tragiczną, zadając gwałt istnieniu fragmentów, którym odebrano możliwość współbycia z innymi fragmentami. Tłumacz, podobnie jak twórca, reaguje na przeżywaną rzeczywistość, dokonując wyboru i proponując określone rozwiązania translatoryczne; a poszukując siebie w innobycie, skazany jest na empatię niezależnie od swej płci biologicznej i kulturowej.

W języku przekładu można odnaleźć ślad radości i męki tłumaczenia

Wyrazem tęsknoty za poznaniem bezpośredniej ekspresji autora jako człowieka są w pewnym stopniu wypowiedzi tłumaczy-poetów. Artur Międzyrzecki twierdził, że najlepszym tłumaczem poezji jest poeta i nie jest to sąd odosobniony, choć nie do końca prawdziwy. Wyjaśniał on swe stanowisko tym, że „zasiada się do tłumaczenia wiersza jako całości, do przeniesienia obrazów i myśli zespolonych w jego słowach”²³². Wierzył w nawiązanie porozumienia, we wspólnotę wyobraźni poetyckiej i umiejętność operowania słowem, by wydobyć właściwe jego znaczenie. Gwarantem dobrego „przeniesienia” oryginału w inną kulturę był dla niego poeta, a więc ktoś spokrewniony z autorem w zakresie wrażliwości. O tym, że jest to przekonanie złudne, świadczą zdarzające się także nieudane przekłady poetów. Pokrewieństwo nie zawsze jest prawdziwe. Najczęściej poeta-tłumacz projektuje zbyt silnie swą osobowość, obecną w „profilu ogłędu” tekstu i emocji przezeń przekazywanych na oryginał tak, jak to ma miejsce w Słowackiego przekładzie *Księcia niezłomnego* Calderona, w mniejszym stopniu w Mickiewicza tłumaczeniu *Giaura*

²³² A. Międzyrzecki: *O przekładach*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*. 1440—1974. *Antologia*. Oprac. i wstęp E. Balcerzan przy współpracy A. Jelec-Legeżyńskiej i B. Kluth. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1977, s. 177.

Byrona czy z odwrotnym skutkiem oddziałujących przekładach Rolicz-Liedera poezji Stefana Georgego. Ten ostatni przykład stawia pod znakiem zapytania zasadność translatologiczną wpływu związków biograficznych na jakość tłumaczenia²³³.

Tłumacz, obojętnie kto nim jest, skazany jest na tekst, w którym interpretując, odnajduje ślady osoby autora w różnym stopniu ujawniane:

Bezpośrednie odmiany ekspresji — pisze Paul Ricœur — są znaczące, ponieważ odnoszą się wprost do doświadczenia innego umysłu, którego są wyrazem. Inne, mniej bezpośrednie źródła, takie jak znaki pisane, dokumenty i zabytki, są nie mniej znaczące, mimo iż komunikują doświadczenia innego umysłu nie wprost, lecz w sposób pośredni. Konieczność interpretacji tych znaków wynika właśnie z pośredniego charakteru, w jaki przenoszą one takie doświadczenia. Nie byłoby jednak problemu interpretacji [...], gdyby owe źródła pośrednie nie stanowiły pośredniej ekspresji cudzego życia psychicznego, homogenicznej w stosunku do bezpośrednich form ekspresji tego życia. Ta ciągłość zachodząca między znakami bezpośrednimi i pośrednimi wyjaśnia, dlaczego „empatia” jako wniknięcie w cudze życie psychiczne stanowi wspólną zasadę wszelkich odmian rozumienia, zarówno bezpośrednich, jak pośrednich²³⁴.

Artur Międzyrzecki myślał prawdopodobnie o rodzaju naturalnej empatii między dwoma poetami — autorem i tłumaczem. W celu jej uzyskania tłumacze sięgają do faktów biograficznych, chcąc zobaczyć autora jako człowieka i jako pisarza. Są utwory, w tłumaczeniu których wiedza taka może być pomocna, lecz nie zawsze jest ona absolutnie konieczna.

Hermeneutyczna postawa empatii charakteryzuje relację między autorem oryginału a tłumaczem, ponieważ cudzy tekst pisze on sobą. Parafrazując typologię Ryszarda Nycza, można zauważyć, że „pisanie autora”²³⁵ w przypadku tłumacza to dostosowanie własnej „perspektywy oglądu” do perspektywy autorskiej w procesie aktualizacji „encyklopedii semantycznej”²³⁶ własnego języka, którego jest tylko użytkownikiem. Jego działania

²³³ Por. G. Ritz: *Krytyka przekładu jako przyczynek do historii recepcji*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze...*, s. 48—49.

²³⁴ P. Ricœur: *Wyjaśnianie i rozumienie*. Tłum. P. Graff. W: P. Ricœur: *Język, tekst, interpretacja*. Wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner. Przeł. P. Graff, K. Rosner. Warszawa, PIW, 1989, s. 158—159.

²³⁵ Por. R. Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 2000, s. 7—29.

²³⁶ Por. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 125—127.

oscylują między jednostronnością interpretacji a wielostronnością oryginału, między subiektywnością a względną obiektywnością. Oczywiście, stopień równowagi między tymi biegunami zależy od jego świadomości i samoświadomości. Dlatego taka interpretacja odbiega nieco od założeń hermeneutycznej koncepcji interpretacji:

Tekst — pisze Ricœur — jako całość, i to jako całość jednostkowa, może być oglądany z rozmaitych stron, lecz nigdy ze wszystkich stron jednocześnie. Przeto i rekonstrukcja ma aspekt perspektywiczny, podobny do tego, jaki charakteryzuje postrzeganie przedmiotu. Zawsze jest możliwe odniesienie tego samego zdania w rozmaity sposób do tych lub innych zdań uznanych za kluczowe w tekście. Akt czytania narzuca bowiem swego rodzaju jednostronność. To właśnie ta jednostronność powoduje, że interpretacja ma charakter domysłu czy domniemania²³⁷.

Osobisty aspekt przekładu artystycznego ujawnia się bowiem w wyborze tekstu oryginału, w samym procesie translacji oraz w przedmiocie procesu, niezależnie od jego wkładu w rozwój i wzbogacanie kultury rodzimej. Podwójna rola czynności i efektu translacji — wobec tłumacza i autora oraz wobec procesu historycznego literatury i kultury przyjmującej — sprawia, że motywacji kierującej wyborem tekstów do przekładu należy poszukiwać w czynnikach zewnętrznych — z punktu widzenia autora i tłumacza, i wewnętrznych — jednostkowych.

Tłumacz, dokonując wyboru oraz realizując zamysł twórczy autora, kieruje się również osobistymi kryteriami, od których często zależy poziom artystyczny przekładu. Istotne wśród nich miejsce zajmuje empatia z autorem, kulturą oryginału i przede wszystkim z tekstem. Jego decyzje o charakterze artystycznym wynikają w znacznym stopniu z osobistych dyspozycji i upodobań, co nie wyklucza motywacji zewnętrznych. Musi bowiem zaistnieć porozumienie mentalne między tekstem oryginału a tłumaczeniem, czego wynikiem jest nowy tekst. Zanim więc dokonany zostanie przekład w określonym systemie znaków, powstaje przekład z kultury na język. Interpretacja translacyjna pełni funkcję porządkującą wobec takiego wyobrażenia, gdyż jak każda interpretacja literacka nie jest zjawiskiem zamkniętym. Ciągłe pozostają w tekście wewnętrzne napięcia niemożliwe do jednoznacznego odczytania. W ten sposób każdy przekład jest hipotezą na temat oryginału²³⁸, a więc wykroczeniem poza relacje wyłącznie międzytekstowe.

²³⁷ P. Ricœur: *Wyjaśnianie i rozumienie...*, s. 164, 165.

²³⁸ Por. E. Balcerzan: *Tajemnica istnienia (sporadycznego) krytyki przekładu*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 1999, s. 25—37.

Tłumacz dokonuje wyboru niekoniecznie uzasadnionego względami historycznoliterackimi, kierując się wdziękiem oryginału, tym czy mu się utwór podoba, czy rozszerza jego wrażliwość poznawczą i emocjonalną. Jego odbiór oryginału i reakcja nań przebiega równocześnie w płaszczyźnie sensualnej, psychologicznej, filozoficznej i estetycznej. Są to reakcje osobiste, choć w znacznej mierze uwarunkowane kulturą, do której tłumacz należy, a raczej sposobem przeżywania rodzimej i obcej kultury. Eva Hoffman, pisząc swój „pamiętnik semantyczny” związany z odnajdywaniem siebie w innej kulturze, podkreśla stan współistnienia tego, co zmysłowe, i tego, co mentalne i świadome w pełnym odbiorze literatury²³⁹. Owa sensualna radość jest pochodną procesów psychicznych, łatwiejszych do opisu w dyskursie literackim, trudniejszych — na granicy niewykonalności — w dyskursie naukowym filologa, ponieważ zmusza go do wykraczania poza własny przedmiot badawczy w kierunku psychologii procesu twórczego i estetyki. Jednakże efektem postrzegania, procesów psychicznych, doświadczeń artystycznych i estetycznych jest w specyficzny, bo językowy sposób, dzieło literackie, a także jego przekład domagający się od tłumacza w równym stopniu i wierności, i artyzmu. Radość jest uczuciem pozytywnym, poprzedzającym działanie, a również będącym wynikiem działania. Między radością i działaniem zachodzi związek przyczynowy, zwykle wywołany bodźcem zmysłowym. Równocześnie stanowi wyraz wolności, co powoduje dysproporcję kategorialną w opisie, w zakresie ustalenia pojęć deskrypcji i jego metodologii. Trudno bowiem połączyć wolność z determinizmem przyczynowym, wynikających z różnicy kategorialnej między tym, co fizyczne, a tym, co mentalne. Zdarzenia mentalne nie dadzą się opisać za pomocą teorii fizycznych w opisie nomologicznym. Wymykają się prawom takiego opisu; w stosunku do zdarzeń fizycznych są anormalne i — mimo swej przyczynowości — nieprzewidywalne²⁴⁰. Można opisać fizyczne oznaki radości człowieka związane z reakcjami jego ciała: skacze, tańczy, śmieje się, gra na instrumencie, a także może pisać, by podzielić się swym stanem i przeżyciami z innymi. Towarzyszące tym działaniom procesy mentalne na tyle są jawne, na ile podmiot przeżywający chce i może je skonceptualizować w języku lub wyrazić w innej formie. Stopień oznak fizycznych radości (podobnie jak innych uczuć) reguluje określona kultura i czas, narzucające różne wzorce intymności. Podobnie konceptualizacja uczucia uzależniona jest w znacznym stopniu od norm kulturowych, choć jednostkowo przekraczalnych nie tylko przez artystów. Zatem zarówno w reakcjach fizycz-

²³⁹ E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie...*, s. 184.

²⁴⁰ Por. D. Davidson: *Zdarzenie mentalne*. Tłum. T. Baszniak. W: D. Davidson: *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*. Wybrała i wstępem poprzedziła B. Stanosz. Warszawa, PWN, 1992, s. 163—193.

nych, jak i mentalnych ściera się to, co naturalne, z tym, co wyuczone, nabyte. Radość bowiem wywołują różne kategorie doznań: doznania zmysłowe, psychiczne, intelektualne i estetyczne. Dlatego w przypadku pracy tłumacza literatury można mówić o radości. Jest to jednak uczucie złożone: nieprzewidywalne do końca, niejednorodne, korespondujące z komfortem i dyskomfortem psychicznym, satysfakcją intelektualną, z przyjemnością, z wdziękiem, a także z pasją. Tłumacz, nie mogąc być twórcą w pełni oryginalnym — skazany na rzemiosło, może je wykonywać z pasją; przyjmuje postawę artystyczną, którą odpowiada na przeżycie estetyczne dostarczone mu przez oryginał, pozostając w świecie tekstów. Doznania zmysłowe, psychiczne i intelektualne zmuszają go do indywidualnego przeżywania siebie, własnej i świata natury oraz kultury rodziwej i obcej. Ta cienka nić subiektywizmu łączy go z czynnością przypisaną autorowi — z kreatywnością. Będąc dublerem autora, przedstawia swą hipotezę na temat oryginału.

Jego radość przypomina *Radość pisania* Wisławy Szymborskiej, pełną dystansu, nie tyle wobec sztuczności kreowanego świata i nieprawdziwego życia, ile w stosunku do innych i własnych hipotez tłumaczeniowych, czego odbiorca literatury może się domyśleć z licznych wersji przekładowych (serie). Niekiedy tylko mamy do czynienia z wyznaniem tłumacza, jak w książkach Stanisława Barańczaka *Ocalone w tłumaczeniu* i *Tablica z Macondo*. Częściej jedynym świadectwem doznań i radości tłumaczenia jest wybór tekstów, podyktowany między innymi przyjemnością przebywania z cudzym tekstem, oraz indywidualny tekst tłumaczenia. Tłumacz w inny sposób niż twórca oryginału zadaje sobie i światu pytania. Na pytania Szymborskiej:

Jest więc taki świat,
nad którym los sprawuję, niezależny?
Czas, który wiąże łańcuchami znaków?²⁴¹

nie udziela odpowiedzi, nawet ironicznej, bo nie ma takiej możliwości. Wobec oryginału zajmuje jednak jakąś postawę, która dopomina się ujawnienia w przekładzie, w (od)tworzonym obrazie świata. Odnajduje w oryginale siebie i przeżywany świat bądź go relacjonuje. *Schyłek wieku* Wisławy Szymborskiej w dwóch różnych tłumaczeniach na język słoweński — Tonego Pretnara i Jany Unuk — reprezentuje odmienne, subiektywne postawy tłumaczy wobec oryginału. Decyzjami translatorskimi Tonego Pretnara kierowało, poza wiernością w stosunku do oryginału, utożsamianie się z postawą

²⁴¹ W. Szymborska: *Radość pisania*. W: W. Szymborska: *Sto pociech*. Warszawa, PIW, 1967, s. 5.

światopoglądową, emocjonalną i intelektualną wpisaną w wiersz Szymborskiej. Wszedł on w swoisty pakt z autorką, co widoczne jest w wyborze stylu najbliższego oryginałowi (mimo że często zmienia szyk wyrazów, nie gubi sensu tekstu), a także w wyrażeniach, będących językowym obrazem zdarzenia zakotwiczonego dzięki użyciu zaimka deiktycznego, np.²⁴²:

Miał być lepszy od zesłtych nasz XX wiek.	Boljše naj bi bilo od prejšnih to naše dvajseto stoletje,
Już tego dowieść nie zdąży,	dokazati pa tega ne bo utegnilo:
lata ma policzone,	leta so mu šteta,
krok chwiejny,	korak negotov,
oddech krótki ²⁴³ .	dihanje slabotno ²⁴⁴ .

Jana Unuk natomiast dąży przede wszystkim do wiernego przekazania wiersza w języku słoweńskim w zakresie nie tylko struktury artystycznej, lecz również na poziomie ekwiwalencji znaczeniowej i kategoryjnej gramatycznie, odsuwając na dalszy plan frekwencywność ich użycia:

Boljše naj bi bilo od minutih, naše XX. stoletje.
Ne bo več utegnilo tega dokazati,
leta so mu šteta,
korak opotekav,
sapa kratka²⁴⁵.

Tłumaczka relacjonuje obraz świata wpisany w oryginał, tłumacz utożsamia się z nim nawet kosztem wprowadzonego niuansu znaczenia (oddech krótki — dihanje slabotno). Oboje reprezentują różne generacje, co w pewnym tylko stopniu motywuje ich decyzje translatorskie.

Przekład artystyczny to inny niż oryginalna literacko „Możność utrwalania. Zemsta ręki śmiertelnej”²⁴⁶. Utrwała indywidualny i zbiorowy styl odbioru, uwarunkowania mentalne i fizyczne, fakt literacki w innej kulturze. „Zemsta” jego miewa charakter psychologiczny w niewielkim stopniu, ponieważ zwykle nie wybiera on utworu, który nie sprawia mu zadowolenia estetycznego w odbiorze. Jego „zemsta” jest mimowolna, opiera się na błędzie językowym lub błędnej interpretacji, które szkodzą autorowi oryginału, obrazowi jego twórczości, lecz nie można ich traktować

²⁴² Por. E. Tabakowska: *Gramatyka...*, s. 34.

²⁴³ W. Szymborska: *Koniec wieku*. W: W. Szymborska: *Ludzie na moście*. Warszawa, Czytelnik, 1986. Cyt. za: W. Szymborska: *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 120.

²⁴⁴ W. Szymborska: *Koniec stoletja*. In: T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic...*, s. 152.

²⁴⁵ W. Szymborska: *Koniec stoletja*. Prevod J. Unuk. In: W. Szymborska: *Semenj čudežev...*, s. 72.

²⁴⁶ W. Szymborska: *Radość pisania...*

jako formy odwetu. Niewątpliwie „ręka śmiertelna” tłumacza zatrzymuje, przedstawia cudzy obraz świata w języku przekładu. Tłumacz nie jest jednak jedynym czytelnikiem, zawsze może znaleźć się ktoś drugi, kto jego działania uzupełni lub unieważni. Będąc skazanym na większą niepewność niż twórca oryginału, odnajdywać może sens w samej radości przebywania z tekstem przez siebie wybranym, rozpoczynając bądź kontynuując nieskończony dyskurs z oryginałem. Docieranie „do stanu poprzedzającego tekst myśli”²⁴⁷ służy nie tylko pracy myśli; pobudza ją doznanie i uczucie, przyjemność bowiem tłumaczenia poprzedza przyjemność tekstu oryginału, radość płynąca z czynności brania i dawania.

Roland Barthes, pisząc o przyjemności tekstu, podkreśla jego sensualny charakter (głównie za pomocą metaforyki języka dyskursu) przez wydzielenie aktu tworzenia, czyli pisania, i aktu odbioru, a więc wyniku tekstowego pisania. Towarzyszą im odczucia przyjemności i rozkoszy przede wszystkim intelektualnej. Przyjemność pisania to: „[...] przyjemność wykonania: wyczyn polega na tym, że »mimetyczność« języka (naśladowującego siebie), to źródło wszelkich przyjemności, podtrzymywana jest w sposób tak »zasadniczo« dwuznaczny [...], iż tekst nie popada nigdy w prostoduszność [...] parodii [...]”²⁴⁸. Jego dwuznaczność wynika ze szczeliny powstałej między znaczeniami, ponieważ w literaturze język w szczególny sposób wyraża niewyraźne, wszystko to, co pozasystemowe. Po to, by podkreślić węzłowe dla tekstu momenty, pisarz operuje takimi, sobie i tradycji znanymi, sygnałami tekstowymi (np.: metafory, instrumentacja głoskowa, neologizmy, zdanie w toku narracji, delimitacja itp.), jakie wpływają na intensywność odbioru, niezależnie od integralności dzieła. Zabieg ten związany z czynnością pisania-tworzenia nazywa Barthes „tezą”, którą określa: „[...] źródło lub figura przyjemności — uwypatnia tu dwa prozaiczne brzegi: przeciwstawia to, co użyteczne dla poznania sekretu, temu, co poznaniu nie służy; jest szczeliną powstałą na prostej zasadzie funkcjonalności; nie produkuje jej wcale struktura języków, ale wyłącznie moment ich konsumpcji”²⁴⁹. Stwierdzenie to koresponduje z kognitywną teorią języka, gdyby ją odnieść do procesu pisania i lektury. Czytelnik śledzi nawarstwiające się znaczenia wywołane sposobem ich nawarstwiania, czyli wykonaniem aktu pisania. Rozkosz wykonania wydaje się, wbrew stanowisku Barthesa²⁵⁰, słabsza niż rozkosz lektury. Jest rozkoszą Pigmaliona. Nie zatracą się on w tekście, jak odbiorca, wierząc w iluzję stworzonego przez siebie świata, lecz podzi-

²⁴⁷ T. Komendant: *Władze dyskursu...*, s. 220.

²⁴⁸ R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Tłum. A. Lewańska. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1997, s. 16.

²⁴⁹ Ibidem, s. 18.

²⁵⁰ Ibidem, s. 20, 21.

wia go i wielbi. Jednak sceptycyzm dwudziestowieczny nie pozwala na utwierdzenie się takiej postawy twórcy i odbiorcy, o czym dobitnie przekonuje między innymi cytowany wiersz Szymborskiej. Nie oznacza to, że taka postawa nie jest punktem wyjścia zachowań alternatywnych. Gdyby pisanie i czytanie nie sprawiały przyjemności i nie dostarczałyby radości, nie byłoby literatury. Przyjemność, podobnie jak radość, ma emocjonalnie dodatnie pole skojarzeniowe. Rozkosz natomiast uwzględnia dwuwarściowości emocjonalną. Daje przyjemność przez zatracenie się, któremu właściwy jest wstrząs i zachwianie.

Ogólniejsze pojęcie radości lepiej określa przyjemność tworzenia i odbioru, a dzięki swemu jednoznacznie dodatniemu nacechowaniu emocjonalnemu i szerszemu zakresowi doznań, jakie obejmuje, bliższe jest omawianemu zjawisku translatorskiemu. Mówimy metaforycznie o ‘radości życia’, ‘radości tworzenia’, ‘radości tłumaczenia’, ‘radości jedzenia’, a także konstatujemy (również metaforycznie) — ‘radość to śmiech’, ‘radość to łzy’, ‘radość to taniec’, ‘radość to dobro’, a w każdym z tych wyrażen zawiera się wielość doznań²⁵¹. Znaczenie radości modyfikuje się ze względu na intensje obecne w przytoczonych wyrażeniach. Ani życie, ani tworzenie, ani tłumaczenie, ani jedzenie nie dostarczają doznań wyłącznie dodatnich w swym przebiegu. Radość oznacza więc postawę emocjonalną wobec podejmowanych czynności i stanu istnienia, co nie wyklucza skalarności tego uczucia nacechowanego pozytywnie; jest to akceptacja. Często towarzyszy jej pasja determinująca działania i ich jakość. Tworzenie-pisanie przynosi radość, jeżeli przyjemność łączy się z pasją. Podobnie dzieje się w przekładzie artystycznym.

Często tłumacza nazywa się „drugim autorem”, bo przekład nie jest reprodukcją²⁵². Funkcjonuje na pograniczu sztuki i rzemiosła. Silniej niż w twórczości oryginalnej towarzyszy mu „przyjemność wykonania” wzorca przynoszącego „rozkosz”. „Rozkosz” tłumacza jest doznaniem czytelnictwem. To ono sprawia zatracanie się w oryginale, lecz u tłumacza wywołuje to wyobrażenie nowego zaistnienia w jego języku. Zanim jednak nastąpi proces urzeczywistniania wyobrażenia w postaci innego językowo tekstu, tłumacz ma w świadomości i wyobraźni jego nowy kształt. Oddając się tekstowi, bierze z niego znacznie więcej niż autor z rzeczywistości i innych przeczytanych utworów. Zatraca się i doznając olśnienia dziełem, wchłania je, a więc bierze z niego możliwie wszystko, czego efektem jest dokonanie wyboru tłumaczonego tekstu. Biorąc, dokonuje trans-

²⁵¹ Por. I. Nowakowska-Kempna: *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*. Warszawa, WSP TWP, 1995, s. 181—190 — o konceptualizacji radości.

²⁵² Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...* oraz W. Benjamin: *Zadanie tłumacza...*, s. 297.

formacji tego, co bierze ze względu na doświadczenie mentalne wpisane w strukturę języka i jego użycia. Tego rodzaju transformacja prowadzi nieuchronnie do redukcji. Wierność natomiast tkwi nie w prostej ekwiwalencji, lecz w imitującej grze „szczelinami” między znaczeniami; polega na podobnej jak w oryginale obecności presupozycji, tym samym na aktywizowaniu uwagi czytelnika, która opierając się na sygnałach w tekście, poza tekst wykracza. Działanie takie domaga się artyzmu i to ono przynosi radość tłumaczenia w czasie trwania procesu, a satysfakcję — po jego zakończeniu. Tłumacz zмага się z systemową materią własnego języka; jej nieprzyleganie do przedmiotu jego rozkoszy, czyli oryginału, wyzwala w nim pasję dorównania, zbliżenia się, co z kolei wymaga wysiłku kreatywnego.

W ten sposób będąc podmiotem „rozkoszy”, jaką daje mu oryginał, jest jej dostarczycielem, przy czym doznaje przyjemności wykonania graniczącego z artystem. Wierny bywa w stosunku do oryginału nie tyle z obowiązku i przyzwoitości, ile z podziwu i pokrewieństwa w tym, co chciałby wyrazić. Nie jest przekąźnikiem. Sam jest przekazem. Dlatego jest przezroczysty — jak pisze Walter Benjamin²⁵³ — dla przeciętnego czytelnika, czytelnym natomiast dla znawców i uczestników obu kultur dzięki własnej wizji tekstu tłumaczonego, realizowanej za pomocą sygnałów tekstowych.

W 1993 r. ukazała się w Lublanie antologia przekładów poetyckich Tonego Pretnara, obejmująca wiersze polskich, rosyjskich, czeskich, południowosłowiańskich, litewskich i innych poetów, w której dominują autorzy polscy (jest ich 81, rosyjskich — 19, innych słowiańskich — 23)²⁵⁴. Choć znany jest autor antologii, nie miał on wpływu na jej ostateczny kształt, ponieważ nie została przez niego przygotowana. Ukazała się po jego śmierci. Opracowali ją przyjaciele tłumacza z jego rozproszonych przekładów (nie wszystkie z nich były wcześniej publikowane). Dlatego nie jest ona tożsama z innymi antologiami pod względem roli tłumacza w kulturze przyjmującej. Jego osobę charakteryzuje wybór wierszy, natomiast ich układ jest zewnętrzny wobec jego osobowości i służy uporządkowaniu poetyckiego dorobku translatologicznego. Tone Pretnar był historykiem literatury, krytykiem literackim, wersologiem; czuł się przede wszystkim tłumaczem literatury polskiej, obywatelem kultury słoweńskiej i polskiej. Własne przekłady traktował bardzo osobiście. Jako docent uniwersytetu w Lublanie wykładał przedmioty literaturoznawcze, wydawał prace z zakresu wersologii, pisał rozprawy i szkice krytyczne, a wcześniej przez wiele lat uczył języka słoweńskiego Polaków, Rosjan i innych Słowian.

²⁵³ Por. W. Benjamin: *Zadanie...*, s. 303—304.

²⁵⁴ Por. T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic...*

Przekłady zgromadzone w antologii obejmują poezję polską od Mikołaja Reja po Marcina Świetlickiego i poezję anonimową. Przez redaktorów zostały one ułożone w porządku chronologicznym. Obok znanych poetów, znajdują się twórcy mniej znani: obok Mickiewicza Józef Hieronim Kajsiewicz i Emil Korytko, a obok Barańczaka — Włodzimierz Szymanowicz. Wiersze zebrane w jednym tomie tworzą rodzaj prywatnej historii poezji polskiej. Tone Pretnar miał także ulubionych poetów; przekłady ich utworów ukazały się za jego życia w postaci osobnych zbiorów wierszy: C.K. Norwida, Cz. Miłosza, Z. Herberta — choć do ulubionych należeli też klasycy romantyzmu i poeci Nowej Fali (jego rówieśnicy). Antologia uświadamia bardzo wyraźnie kryterium wyboru utworów z literatury polskiej stosowane przez tłumacza. Nie składają się na nią tylko arcydzieła, a spośród utworów znanych poetów nie znajdują w niej miejsca tylko wiersze najpopularniejsze. Niewątpliwie ambicją tłumacza nie było stworzenie poetyckiej historii literatury polskiej, lecz z tą literaturą miał prywatny, osobisty kontakt, który dawał mu wiele radości, podobnie jak sama czynność przekładu. Wybrane utwory miały przybliżyć Słoweńcom przeżycia mentalne Polaka, jak i własne doświadczenia tłumacza, przeżywającego polską kulturę i rzeczywistość. Przekład był dla niego osobistym spotkaniem poety i tłumacza, czyli dwóch poetów. A łączyło ich — według Pretnara — zadziwienie, które może wzbudzić życie i dobra sztuka. Zadziwienie stanowiło dla niego podstawowe kryterium wyboru. W swych przekładach wypowiadał siebie za pomocą cudzych tekstów, ucieleśnionych ponownie we własnym języku. Dlatego oprócz bardzo dobrych tekstów, sięgał po słabsze, będące również świadectwem człowieka i jego kultury. Przyjmował punkty widzenia przekładanych wierszy polskich (i wyrażał je w języku słoweńskim), nawet w wierszach dla dzieci (np. *Koziołek Matołek*), przyswajając inną wrażliwość słoweńskiej literaturze dziecięcej.

W tym samym roku w Celovcu wydano inny zbiór przekładów z poezji polskiej Tonego Pretnara pt. *Tihotigovorim*, który stanowi ostatni ślad jego życia ludzkiego i translatorskiego²⁵⁵. W jego skład weszły tłumaczenia z poezji polskiej tworzone i pisane między 2 października a 13 listopada 1992 r., czyli w okresie jego ostatniego pobytu w Polsce, podczas którego pracował na stanowisku wykładowcy języka słoweńskiego w Sosnowcu. Stanowi on swoisty dokument pracy translatorskiej Pretnara. Jego redaktorka — siostra tłumacza Zvonka Pretnar — zachowała kolejność powstawania przekładów, zapisanych w przekazanym jej po śmierci brata zeszytach tłumacza. Nadała mu tytuł jednego z wierszy Wojaczka *Mówię do ciebie*

²⁵⁵ Por. T. Pretnar: *Tihotigovorim...*

cicho, ponieważ przybliżał on postawę tłumacza, który cicho mówił o sobie spoza zaprzyjaźnionych z nim wierszy. Poeci użyczali mu swego głosu, a on oddawał im swój. Zeszyt, a później tomik, zawiera to, co w ostatnim czasie zwróciło uwagę tłumacza, zadziwiło, pozwoliło się w sobie zatracić. Dominuje poezja drugiej połowy XX w.: Wisławy Szymborskiej, Andrzeja Bursy, Rafała Wojaczka, choć reprezentowani tekstami są: Zygmunt Krasiński, Władysław Orkan, Aleksander Wat, Konstanty Ildefons Gałczyński, a także Jeremi Przybora (jeden wiersz). Na osobne studium zasługuje wybór translatorski tekstów z ich twórczości poetyckiej.

Zeszyt z fioletowymi okładkami był swoistym zapisem obcowania z literaturą polską, stając się równocześnie translatorskim zapisem stanów emocjonalnych, fizycznych i intelektualnych tłumacza. A ponieważ większość przekładów jest datowana i do niektórych poetów sięgał Pretnar wielokrotnie (między innymi do Andrzeja Bursy i do Wisławy Szymborskiej), można przypuszczać, że odzwierciedlają one również doświadczenie mentalne tłumacza. Nie dziwi więc podtytuł wydanego tomu — *Dziennik tłumacza (Prevajalski dnevnik)*. Znamienny jest ostatni tłumaczony wiersz Wisławy Szymborskiej, *Sto pociech*, przerwany prawie w pół słowa, choć Pretnar zmarł nie nad przekładem, lecz na dworcu:

Zachciało mu się szczęścia,
zachciało mu się prawdy,
zachciało mu się wieczności,
patrzcie go!

Ledwie rozróżnił sen od jawy,
ledwie domyślił się, że to on,
ledwie [...] ²⁵⁶.

Zahotelo se mu je sreče,
zahotelo se mu je resne
zahotelo se mu je večnosti,
poglejta ga!

Komaj je ločil sanje od resničnosti,
komaj se je spomnil, da je on,
komaj je [...] ²⁵⁷.

Autorka wstępu do ostatniego zbioru przekładów Tonego Pretnara Mojca Seliškar napisała, charakteryzując jego sylwetkę, że miał ogromnie wrażliwy stosunek do świata, że widział w człowieku nieskończone piękno. Nie był jednak tak naiwny, by nie dostrzegać zagrożeń, o czym świadczy jego czytanie literatury. M. Seliškar napisała: „Bil je iz besed, iz smeha, iz molka, iz sanj” ²⁵⁸ (‘Był ze słów, ze śmiechu, z milczenia, (i) z marzeń’) ²⁵⁹. Wdzięk widoczny jest w efekcie jego tłumaczeń między innymi z tego względu, że proces tłumaczenia był dla niego radością.

²⁵⁶ W. Szymborska: *Sto pociech*. W: W. Szymborska: *Sto pociech...*, s. 51—52.

²⁵⁷ Ibidem. W: T. Pretnar: *Tihotigovorim...*, s. 77.

²⁵⁸ M. Seliškar: *Zadnji odmev je tišina (Rafał Wojacek)*. In: T. Pretnar: *Tihotigovorim...*, s. 4.

²⁵⁹ A. Lowen: *Duchowość ciała*. Tłum. S. Sikora. Warszawa, Agencja Wydawnicza Jacek Santorski & CO, 1990, s. 11.

Osobisty aspekt przekładu wynika nie tylko z utożsamiania się z tekstem tłumaczonym, lecz także z kontaktów osobistych tłumacza z autorem i jego kulturą. Również takie kontakty miał z niektórymi twórcami Tone Pretnar. Mieli je i mają nadal inni tłumacze literatury polskiej na język słoweński, np.: Rozka Štefan, Lojze Krakar (nieżyjący już), Katarina Šalamun-Biedrzycka czy Niko Jež. Nieważne jest, czy te kontakty powstały w wyniku dziwnego zrzędzenia losu, czy też były wynikiem poszukiwania. Ich osobisty aspekt, wynikający z kontaktu człowieka z człowiekiem (nie zawsze pisarzem), służy wzbogaceniu kultury rodzimej tłumacza nawet wtedy, gdy nie jest to nadrzędnym celem przekładu. Osobowość tłumacza i talent artystyczny mają podstawowe znaczenie dla wartości jego pracy. Niekiedy znajomość pisarza z tłumaczem, który też jest pisarzem, może doprowadzić do nieporozumień, jak w przypadku przekładu poezji Rolicz-Liedera autorstwa Stefana Georgego i odwrotnie. Stefan George, zafascynowany osobowością przyjaciela, tłumacząc, przenosił swój podziw dla osoby na jego poezję, co w efekcie dawało przekład daleki od wierności. George swą znakomitą poezją czyni z przyjaciela mitycznego poetę polskiego, wprowadzając go do literatury niemieckiej. Rolicz-Lieder nie mógł odwzajemnić się tym samym Georgemu, ponieważ sam z trudem zyskiwał uznanie w Polsce. Ponadto niewłaściwie interpretował drogę twórczą swego niemieckiego przyjaciela. Georgego do literatury polskiej wprowadził później Jarosław Iwaszkiewicz²⁶⁰.

Subtelność pracy tłumacza wprowadzającego obcego pisarza do literatury rodzimej nie polega jednak na uczynieniu zeń twórcy rodzimego, ponieważ w procesie rekontekstualizacji i reekspresji wprowadza znane jego kulturze doświadczenia mentalne. Tłumaczenie jest też radością przygody, przeżywanej z tekstem oryginału. Polega ona na rozwikłaniu jego tajemnicy, na poznaniu, na przeżyciu, a przede wszystkim na (od)tworzeniu go w rodzimym języku tak, by z jego „encyklopedii semantycznej” dokonać właściwego wyboru, pozwalającego zachować ten sam rodzaj napięć międzysłownych, jaki jest obecny w oryginale. W tym celu trzeba czuć zmysłowo, intelektualnie i emocjonalnie. Wszystko to przynosi radość wykonawstwu, opartą na rozkoszy i przyjemności. Dlatego osobisty stosunek tłumacza do tekstu oryginału wyprzedza wszystkie inne motywacje dobrego przekładu.

²⁶⁰ Por. G. Ritz: *Krytyka przekładu jako przyczynek do historii recepcji*. Tłum. M. Frankiewicz. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze...*, s. 39—49.

Perspektywa komunikacyjna i hermeneutyczna przekładu

Przekład artystyczny jest zjawiskiem komunikacyjnym i wydarzeniem hermeneutycznym, w czym nie ma żadnej sprzeczności, ponieważ porozumienie i rozumienie nie odbywają się w izolacji, lecz możliwe są dzięki rozmowie. Rozmowa, w jakiej uczestniczy przekład, odbywa się w tej samej przestrzeni symbolicznej literatury za pomocą różnych języków naturalnych. Służy spotkaniu różnych kultur w sferze idei, wiedzy, wyobrażeń, systemów wartości, światopoglądów, emocji i gustów estetycznych. Labilność informacyjna, wieloznaczność, obecne w literaturze w wyniku rozwiniętych w niej możliwości konotacyjnych mówienia, poruszają obszary skojarzeniowe, wykraczające poza przyjęte powszechnie normy komunikacyjne. W przekładzie dochodzi do zmiany podstawowego kodu językowego z zachowaniem ewokowanej przez oryginał przestrzeni symbolicznej.

Dopuszczany w użyciach języków naturalnych margines swobody semantycznej sprawia, że również one nie są doskonałe w tym, co nazywają: odmiennie kategoryzują i konceptualizują świat oraz międzyludzkie w nim relacje. Dlatego przekład artystyczny nie powinien zmierzać do likwidacji różnic między jednostkami a kulturami, lecz je umiejętnie wydobywać w drodze porozumienia między barierami kulturowymi, mentalnymi, psychologicznymi, aksjologicznymi i światopoglądowymi, które tkwiąc w każdym z języków, tworzą przestrzeń symboliczną literatury.

Odbiorca przekładu otrzymuje wynik rozmowy, jaką toczy tłumacz z oryginałem z punktu widzenia kultury rodzimej w procesie rozumienia, dewerbalizacji i reekspresji. Wrażenie czytelnika odniesione ze spotkania z innością zależy w przeważającej mierze od tłumacza, który ma

„porwać” czytelnika, tak samo jak oryginał, w przestrzeń symboliczną, w której swojskie i obce wzbogacają się wzajemnie w języku docelowym. Zatem leksyka, gramatyka, style użycia języka dostarczają tłumaczowi środków, pod warunkiem, że reprezentuje on postawę rozumiejącą, wrażliwą i otwartą w toku lektury tekstu oryginału. Tak więc obowiązek łączy się z przyjemnością i wiedzą.

Przekładowa estetyka recepcji

Przekład zrodziła potrzeba komunikacji, porozumienia się ponad granicami fizycznymi i mentalnymi, dlatego nie można pominąć jego aspektu odbiorczego. Składa się nań interpretacyjne działanie tłumacza, a określają go parametry sytuacji komunikacyjnej. Model opisany przez Andrew Tudora szczególnie przejrzyste przedstawia okoliczności sytuacji, ujawniając przesłanki rozumienia¹. Przekład uczestniczy jednak w komunikacji międzykulturowej, w sytuacji zmienionych przesłanek rozumienia przez inne usytuowanie nadawcy i odbiorcy, inne motywy kierujące powstaniem utworu literackiego i odmienne reakcje czytelnika. Parametry wyznaczają w przekładzie: tłumacz, będący nadawcą nowego tekstu, przekaz i czytelnik przekładu. Wyborami tłumacza kierują motywy, niekoniecznie tożsame z motywami autora dokonującego interpretacji świata, związane z intencją stworzenia równoznacznego tekstu w drugim języku. Na kształt tłumaczenia mają wpływ dwa czynniki: kultura i struktura społeczna, oddziałujące na sytuację komunikacyjną nadawcy i odbiorcy. Przekaz tłumacza wywołuje określone reakcje czytelnika, także ze względu na jego przynależność kulturową i społeczną. Okoliczności komunikacji przekładu charakteryzuje napięcie między dwoma kulturami, tekstami i osobowościami. Ich spotkanie nie może opierać się na walce, lecz mają się one przenikać w amalgamacie kulturowym, jakim jest rzeczywistość przekładu.

Odkąd literatura wyszła poza przestrzeń bezpośredniego kontaktu między nadawcą a odbiorcą, utrwalił się zredukowany model komunikacji literackiej, ponieważ interakcja między jej uczestnikami przebiega za pośrednictwem tekstu powielanego i dystrybuowanego². Jest więc opóźniona, nawet w przypadku aktualnej twórczości, gdy w tej samej płasz-

¹ Por. A. Tudor, za: A. Kłoskowska: *Socjologia kultury*. Wyd. 2. Warszawa, PWN, 1983, s. 268—294.

² Por. A. Kłoskowska: *Socjologia kultury...*, s. 268—294.

czyźnie czasowej, synchronicznie, stykają się autor i czytelnik. Ich spotkanie ma charakter czysto wirtualny lub iluzyjny w przypadku wieczoru autorskiego, kiedy nadawca gra rolę autora (będąc nim równocześnie), a odbiorca — czytelnika. Wirtualnie nadawca i odbiorca istnieją w tekście, który pozwala stworzyć obraz modelowego autora i modelowego czytelnika na podstawie zawartych w nim sygnałów dekodujących³. Empiryczny autor i empiryczny czytelnik w mniejszym lub większym stopniu zbliżają się do wirtualnego modelu, reprezentując podobny typ mentalny. Nadawca zatem, kierując się znajomością kanonu i doświadczeniem kulturowym, wiedzą, stopniem uczestnictwa w kulturze, doświadczeniem życiowym, wrażliwością, obowiązującymi systemami wartości, światopoglądem itp., uwzględniając również system oczekiwań odbiorców, może swą wypowiedź zaadresować do określonego kręgu czytelników i przekazać im — zgodnie z własną potrzebą czytania świata — jakąś informację. Przestrzeń tekstu jest tak ukształtowana, by autor pozwolił czytelnikowi zobaczyć w świecie i w drugim czytelniku to, czego inni nie widzą⁴. Stawia odbiorcę przed koniecznością wyboru, bo choć tekst funkcjonuje w linearnym porządku języka, to jest to przestrzeń symboliczna, do odczytania której, ze względu na jego wieloznaczność, nie wystarcza jedna perspektywa. Literatura odkrywa bowiem niewyraźne, przybliżając je w obrazach, postaciach, zdarzeniach; stanowi inne niż nauka narzędzie poznania świata, a przede wszystkim przedstawia zdomowienie człowieka w świecie, jego sposób rozumienia i samorozumienia. Stanowi więc interpretację rzeczywistości.

Interakcja wynika ze sposobu funkcjonowania utworu literackiego w zredukowanym modelu komunikacyjnym oraz zależy od stopnia odczytania umowności znaków, z których zbudowany jest tekst na różnych poziomach zorganizowania wypowiedzi: na poziomie językowo-znaniowym oraz świata przedstawionego, istniejącego w językowych strukturach semantycznych. Dzieło literackie tworzy więc sieć różnorodnie powiązanych z sobą elementów językowych i ewokowanych przez nie rzeczy, ludzi, zjawisk, wartości, sposobów odczuwania i poznawania (percepcji) świata. O jego odbiorze stanowią treści konotowane, wypowiedziane nie wprost, stymulujące wypowiedzi bezpośrednie.

Tekst literacki funkcjonuje więc w gotowości do zaistnienia w kontakcie z czytelnikiem, który go interpretuje. Dokonując zabiegów interpretacyjnych, odbiorca wytwarza „nowe zdarzenie, wychodząc od tekstu”; nadaje swemu odczytaniu charakter linearny. Może wybrać jeden aspekt utworu,

³ Por. U. Eco: *Lektor in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa, PIW, 1994.

⁴ Por. M. McLuhan: *Wybór pism*. Wybór J. Fuksiewicz. Tłum. K. Jakubowicz. Wstęp K.T. Toeplitz. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975, s. 307.

ten, który został stematyzowany, lub ten, który szczególnie jest mu bliski, lub ten, który jest dla niego zrozumiały. W kontakcie z utworem aktywizuje własną encyklopedię wiedzy⁵ i wybrany aspekt dzieła literackiego. Encyklopedia wiedzy czytelnika jest ukształtowana z jego doświadczeń umysłowych i zmysłowych. Na doświadczenie umysłowe składa się: wykształcenie, przyjęty system wartości, światopogląd, religia itp. Doświadczenie zmysłowe określa znajomość reakcji na bodźce, tzw. wiedza sensualna. Nie wszystkie aspekty utworu są odczytywane przez każdego czytelnika.

Również interpretacja badacza literaturoznawcy nie jest pełna, choć zmierza do uwzględnienia wieloaspektowości utworu. Jest procesem komunikacyjnym, rozmową, jakby chciał Hans-Georg Gadamer, przy czym niemy pozostaje tekst, będąc wzbogacanym i służąc wzbogaceniu odbiorcy. Wzbogacenie dzieła odbywa się poza nim samym, w komentarzach, recenzjach, indywidualnych interpretacjach. Dlatego możliwa i realna jest wielość interpretacji bez podważania elementarnego sensu utworu. Trudno więc byłoby nie zgodzić się ze zdaniem Umberta Eco na temat potrójnej intencyjności i intencjonalności utworu literackiego *intentio auctoris*, *intentio operis* i *intentio lectoris*⁶, przy czym *intentio operis* należałoby rozumieć dynamicznie jako istniejące w permanentnym procesie stawania się, jako dowód na konieczność ciągłych interpretacji. Wbrew Eco, *intentio operis* nie istnieje, lecz znajduje się w stanie potencjalnego zaistnienia, mimo że zawsze możliwa jest odpowiedź na pytanie, o czym jest utwór. Wynika to ze statusu ontologicznego dzieła literackiego, który określił Roman Ingarden, a późniejsi badacze podejmowali z różnych perspektyw światopoglądowych i metodologicznych. Eco z pozycji semiotyka pisał:

[...] tekst postuluje współdziałanie czytelnika jako własny warunek aktualizacji. Możemy lepiej powiedzieć, że tekst jest wytworem, którego przeznaczenie interpretacyjne musi stanowić część jego własnego mechanizmu generującego. [...] Tekst [...] nie jest niczym innym, jak strategią, która ustanawia uniwersum swych interpretacji, jeśli nawet nie „uzasadnionych”, to dających się uzasadnić⁷.

Nie ma więc jednego „klucza” interpretacyjnego ani jednej interpretacji, lecz dzięki interpretacjom niewyraźne, które wyraża literatura, ma szansę być uświadomione, rozszerzając doświadczenie umysłowe, doznaniowe, emocjonalne, czyli wiedzę i wrażliwość odbiorców, którymi wszyscy jesteśmy.

⁵ Jest to parafraza terminu U. Eco „encyklopedia semantyczna” z książki *Lektor in fabula...*, s. 125.

⁶ Por. U. Eco: *Nadinterpretowanie tekstów*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Tłum. T. Bieroń. Kraków, Znak, 1996, s. 45—65.

⁷ Ibidem, s. 77, 86.

Nie ma interpretacji bez założeń, podobnie jak dzieło nie może istnieć bez intencji autorskiej, będąc wypowiedzią intencyjną. Dopiero jednak intencjonalność dzieła literackiego jako jego właściwość ontologiczna czyni z interpretacji jego mechanizm generujący, który stwarza potrzebę ciągłego poszukiwania sensu. Wokół intencjonalności powstała bogata literatura filozoficzna i literaturoznawcza⁸. Intencjonalność stanowi istotne zjawisko między innymi w estetyce i filozofii fenomenologicznej, hermeneutycznej, a także w procesie rozumienia cudzej podmiotowości.

Krytyka przekładu

Oryginał w świetle oczekiwań odbiorcy sekundarnego

Nie można stwierdzić, mimo występowania płaszczyzny porównawczej, że krytyka przekładu jest tym samym dla tłumaczenia artystycznego, czym krytyka literacka dla literatury. To, co je łączy, to podobne narzędzia opisu i właściwość — dla obu konstytutywna — polemiczność wobec tekstu literackiego. Jednak już na tej wspólnej płaszczyźnie powstają wątpliwości. Narzędzia opisu literatury pochodzą z poetyki opisowej i poetyki historycznej na poziomie struktury, a na poziomie jej interpretacji — z historii literatury, filozofii, psychologii, socjologii, estetyki itp. Występuje uporządkowany system norm i faktów literackich, w którym istnieje omawiany utwór i wobec którego tenże się sytuuje, podobnie jak wobec literatury sobie współczesnej.

Krytyk przekładu nie ma naturalnego i specyficznego zaplecza dla przedmiotu swych opinii, albowiem nie istnieje — jak słusznie zauważa Edward Balcerzan — historia literatury tłumaczonej w Polsce⁹, a także historia dzieł literatury polskiej tłumaczonych za granicą. O ile pierwsza byłaby możliwa i wielce przydatna dla historyka literatury polskiej, o tyle druga jest niemożliwa, ponieważ musiałoby być ich tyle, ile literatur, w których funkcjonują lub są obecne przekłady literatury polskiej. Brakującą ciągłość historyczną uzupełniają niekiedy serie tłumaczeniowe, pod warunkiem, że mamy do czynienia z dziełem odległym w przeszłości i na tyle uniwersalnym, że wywołało zainteresowania tłumaczy różnych epok. Nawet w takim przypadku seria nie tworzy ciągu historycznego, lecz jest wynikiem odbicia historii w kolejnych przekładach, z których każdy następny jest formą krytyki poprzedniego. Zatem, podobnie jak w krytyce literackiej, mamy do czynienia z krytyką wpisaną w tekst

⁸ Por. D. Szajnert: *Intencja i interpretacja*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 7—42.

⁹ Por. E. Balcerzan: *Przekład poetycki w systemie kultury literackiej*. W: E. Balcerzan: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 239—255.

artystyczny i z krytyką tekstu, z czym związane są różne formy wypowiedzi: artystyczne i dyskursywne.

Można natomiast mówić o teorii przekładu artystycznego, reprezentowanej w Polsce między innymi przez takich badaczy, jak: Roman Ingarden¹⁰, Edward Balcerzan¹¹, Zygmunt Grosbart¹², Jerzy Ziomek¹³, Anna Legeżyńska¹⁴, Stanisław Barańczak¹⁵, tworzących „przyliteracki” model teorii przekładu, oraz Marian Jurkowski¹⁶, Elżbieta Tabakowska¹⁷, Krzysztof Hejwowski¹⁸ — którzy zajmują się przekładem artystycznym w perspektywie lingwistycznej. Jednak celem moim nie jest przedstawienie ogólnego stanu teorii przekładu, wówczas bowiem należałoby wymienić ogólne i lingwistyczne teorie przekładu; jest nim zwrócenie uwagi na punkt wyjścia teorii „przyliterackich”, stanowiących podstawowe zaplecze dla krytyki przekładu artystycznego. Niezależnie od tego, jakie metodologie reprezentują poszczególni badacze — fenomenologiczną, strukturalno-semiotyczną czy kognitywną, to podporządkowują oni teorię przekładu teorii dzieła literackiego w zakresie jego istnienia, budowy, funkcji i stosunku do rzeczywistości. Szukają pewnych prawidłowości w zachowaniu ekwiwalencji artystycznej i estetycznej między oryginałem a przekładem. Ekwiwalentyzacja arty-

¹⁰ Por. R. Ingarden: *O tłumaczeniach*. W: *O sztuce tłumaczenia*. Red. M. Rusinek. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1955.

¹¹ Por. E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, „Śląsk”, 1998; Idem: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1968; Idem: *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1; Idem: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.

¹² Por. Z. Grosbart: *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1984.

¹³ Por. J. Ziomek: *Kto mówi? „Teksty”* 1975, nr 6, s. 44—55 oraz cały numer „Tekstów” 1975, nr 6 poświęcony sztuce translacji.

¹⁴ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN, 1999.

¹⁵ Por. S. Barańczak: *Tłumacząc obcą literaturę*. W: S. Barańczak: *Tablica z Macondo*. Londyn, „Aneks”, 1990, s. 139—187.

¹⁶ Por. M. Jurkowski: *Przekład i interpretacja*. W: *Glottodydaktyka a translatoryka*. Red. F. Grucza. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1981; Idem: *Granice przekładu*. „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 2, s. 81—86; Idem: *Pierwsza strofa „Eugeniusza Oniegina” w przekładach polskich*. W: *Aleksander Puszkina 1799—1979 (materiały sesji naukowej odbytej w Białymstoku w dniach 6—7 lutego 1980 r.)*. Białystok, Sekcja Wydawnicza Filii UW w Białymstoku, 1981, s. 65—75.

¹⁷ Por. E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne w teorii i praktyce przekładu: oleodruk i symfonia na dwa fortepiany*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 1. *Czy istnieje teoria przekładu?* Red. J. Konieczna-Twardzikowska, U. Kropiwiec. Kraków, Universitas, 1995; Eadem: *Tłumacząc się z tłumaczenia*. Przedmowa A. Szulczyńska. Kraków, Znak, 2009.

¹⁸ Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, PWN, 2007.

styczna powinna być równoczesna z ekwiwalentyzacją sensu oryginału, ponieważ sens wynika z aktywizacji innych poziomów niż w tekstach informatywnych i nie ogranicza się do treści. Zależy od dominanty znaczeniowo-stylistycznej, obecnej na różnych poziomach organizacji utworu.

Walter Benjamin pisał, że języki oświeclają się wzajemnie i są spokrewnione w tym, co chcą wyrazić. *Światło* istnieje — według niego — w strukturach języka oraz w sposobach ich ujarzmiania w celu zapisania doświadczenia¹⁹. Tekst literacki składa się z łańcucha wypowiedzi rozumianych jako odcinki konkretnych aktów komunikacji, informujących o świecie i o sobie. Relacje wewnątrz wypowiedzi i między nimi tworzą *światło* zauważone przez Benjamina. Pozostaje ono nie tyle w strukturze języka, ile w strukturze utworu literackiego, czyniąc całość wieloznaczną, domagającą się aktualizacji „niewypowiedzianego”.

Teoria przekładu nie jest zamkniętą dziedziną wiedzy przekładoznawczej, ciągle wzbogacają ją studia krytyczne nad konkretnymi tłumaczeniami, ujawniając prawidłowości wynikające ze spotkań tłumacza z inną normą oryginału i ze spotkań różnych języków. Powoduje to zacieranie granic między teorią a krytyką przekładu, jak to ma miejsce w pracach Stanisława Barańczaka²⁰. Można więc powiedzieć, że **krytyk przekładu powinien mieć świadomość teoretycznoliteracką, by dostrzec wartość przekładu w zachowaniu tego, co w oryginale niewypowiedziane, pozostawiając sens wypowiedzianego.**

Jednakże krytyka przekładu nie tylko służy teorii przekładu, lecz podobnie jak krytyka literacka należy do procesu komunikacji literackiej. To jej funkcjonalność komunikacyjna w znacznej mierze określa udział analizy lingwistycznej oraz rodzaj uogólnień estetycznych, filozoficznych, psychologicznych, kulturowych i innych, czynionych z perspektywy literaturoznawczej. Pograniczny charakter krytyki jest bowiem zjawiskiem oczywistym, podobnie jak jej funkcjonalność²¹.

Krytyka wszystkich dziedzin sztuki jest wtórna, choć nie musi być pozbawiona elementu twórczego, w stosunku do swego przedmiotu, przy czym ów przedmiot istnieje jednoznacznie²². Można go określić przez wyszczególnienie

¹⁹ Por. W. Benjamin: *Zadanie tłumacza*. Tłum. J. Sikorski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Warszawa, PIW, 1975.

²⁰ Por. S. Barańczak: *Tablica...*; Idem: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań, Wydawnictwo a5, 1992.

²¹ Por. K. Bartoszyński: *Pogranicza krytyki literackiej*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Red. J. Sławiński. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974, s. 95—120. Ten aspekt badań nad krytyką jest szczególnie rozwinięty we Francji i obecny w różnych dziedzinach krytyki: w krytyce sztuki, teatru, filmu, literatury itp.

²² Krytyka funkcjonuje w różnych obiegach, od czego zależy stopień jej kreatywności i postulatywności.

materii, cech specyficznych, granic autonomii oraz czynnik twórczy, wynikający z opozycji między tym, co oryginalne, a tym, co konwencjonalne, a więc twórcze i odtwórcze. Posługując się podobnymi wyznacznikami delimitacyjnymi, krytyk przekładu ma do czynienia z przedmiotem dwoistym, będącym kontrapunktem dwóch kultur, dwóch języków, dwóch wrażliwości zbiorowych i indywidualnych, a także różnych form ich ekspresji. Przekład jest bowiem całością intersubiektywną i intertekstualną²³ ze względu na podwójne ułożenie układu komunikacyjnego oraz sposób istnienia w świecie tekstów. Jest wynikiem aktu twórczego dwóch nadawców — pierwotnego i wtórnego. Kreatywność nadawcy wtórnego, a więc tłumacza, jest wymuszona przez odmienny język, odmienną kulturę oraz jego własną wrażliwość mentalną i emocjonalną jako ich użytkownika. Dokonuje więc on operacji twórczych na tekście już gotowym, co zmusza go do wychodzenia poza tekst, by uświadomić sobie odmienność mechanizmów mentalnych biorących udział w konceptualizacji doświadczenia przedstawionego²⁴ i dzięki temu zachować specyfikę elementu obcego, ułatwiając jego zrozumienie. W tym celu podejmuje on czynności wyboru i kombinacji na poziomie semantyki i ekspresji oraz interpretuje, by określić pole wyboru i możliwości kombinacji. Wszystko to przebiega równocześnie w płaszczyźnie języka, kultury i literatury ze względu na różne funkcje słowa i wartość tekstu związaną w znacznym stopniu z istnieniem niewypowiedzianego, a obecnego w dziele. Wywiązanie się tłumacza z tych podstawowych powinności warunkuje porozumienie i dialog między różnymi kulturami, czemu zawsze miała służyć sztuka tłumaczenia.

Porozumienie między kulturami za pomocą przekładów artystycznych oparte jest na rozumieniu hermeneutycznym. Oznacza to, że jednostki uczestniczące w komunikacji respektują jej założenia jako kulturowo funkcjonujące wyobrażenia. Jest to więc rozumienie z „nawiasem epistemologicznym”, które nie zmierza do wzajemnego podporządkowania, lecz pozwala na współistnienie tego, co obce, i tego, co swojskie w postaci sfery „między”. Rozumienie i porozumienie możliwe jest w toku komunikacji, odbywającej się tylko za pomocą języka — jak pisze Gadamer, choć ten nie jest środkiem doskonałym²⁵. Dzięki swej niedoskonałości

²³ Por. *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego. Warszawa, IBL PAN, 1992 — także o intertekstualności w przekładzie; B. Tokarz: *Intersubiektywność i intertekstualność przekładu artystycznego*. W: B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice, „Śląsk”, 1998, s. 10—26.

²⁴ Por. F. Rastier: *Sémantique et recherches cognitives*. Paris, Press Universitaires de France, 1991; E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, Wydawnictwo Oddziału PAN, 1995.

²⁵ Por. H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje*. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski. Warszawa, PIW, 1979.

ści (np. alogiczność tkwiąca w językach naturalnych) może komunikować więcej między innymi dzięki literackiej wieloznaczności.

Ze względu na specyficzną wtórność przedmiotu krytyki wobec oryginału krytyka przekładu jest aktem potęgującym wtórność i dwoistość wewnętrzną tłumaczenia. Bezpośrednio odnosi się do przekładu, pośrednio — do oryginału, co wymaga większych kompetencji krytyka przekładu niż krytyka literackiego. Podejmując się funkcji oceniającej, informacyjno-poznawczej, postulatywnej, operacyjnej, a nawet metakrytycznej²⁶, krytyk przekładu tylko wtedy jest wiarygodny, gdy ma wiedzę na temat oryginału, jego zaplecza kulturowego, językowego i literackiego, równą tej, jaką dysponuje w stosunku do przekładu oraz jego tradycji kulturowej, językowej i literackiej, będących zwykle rodzimym kontekstem krytyka. Niewielu bowiem jest tłumaczy i krytyków, którzy są lub byli — jak Konstanty Jeleński — zadomowieni w kilku kulturach. Nawet i on pisząc: „Z czterema językami łączy mnie bliski stosunek: polskim, włoskim, francuskim i angielskim”²⁷, stwierdzał:

Wierzę, że każdy człowiek jest wytworem cywilizacji, w której się urodził, i że cywilizacja ta jest zamkniętym światem: nie możemy jej opuścić, nie możemy właściwie sądzić innych cywilizacji, gdyż nawet przypuszczając, że można opanować historię, literaturę, pojęcia cywilizacji odmiennej od naszej, zawsze nam będzie brak reakcji emocjonalnych, podświadomych, które wytworzyć mogą tylko pokolenia”²⁸.

A jednak dochodzi do porozumienia między różnymi kulturami pod warunkiem zachowania i respektowania ich odmienności, w czym niebagatelną rolę odgrywają tłumaczenia artystyczne.

Uwagi krytyka wynikają z owej rozumiejącej komparatystyki, odnosząc się do artystycznego efektu działań porównawczych, jakim jest tłumaczenie. Ich polemiczność, konstytuująca każdą wypowiedź krytyczną, kształtuje się — przede wszystkim — w obliczu przekładu. Polemiczność krytyki przekładu związana jest z czynnościami interpretacyjnymi i porównawczymi oraz z towarzyszącymi im postawami światopoglądowymi, filozoficznymi i estetycznymi, które zwykle określają preferencje krytyka już na poziomie wyboru. Zabiegi interpretacyjne dokonywane są najpierw na oryginale, później na przekładzie, gdzie łączą się z postawą porównawczą.

²⁶ Por. J. Sławiński: *Funkcje krytyki literackiej*. W: J. Sławiński: *Język. Dzieło. Tradycja*. Warszawa, PWN, 1974 oraz Idem: *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*. W: *Badania nad krytyką...*, s. 7—25 jak również *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*. Studia pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.

²⁷ K. Jeleński: *Szkice*. Wybór W. Karpiński. Kraków, Znak, 1990, s. 7.

²⁸ Ibidem, s. 240.

Podstawą wszelkich porównań jest język przekładu, lecz nie tylko w sensie poprawnościowym. W języku bowiem, jako w narzędziu konceptualizacji doświadczenia i porozumienia, skupia się wszystko to, co określa daną kulturę i osobowość wypowiadającego wraz z preferowanym przez niego systemem wartości. Na tym poziomie w krytyce i teorii zostały sformułowane kategorie o charakterze normatywnym, dotyczące podstawowych środków transformacji translatologicznych²⁹. Ich świadome wykorzystanie może dowodzić zarówno różnic kulturowych i światopoglądowych, jak i osobowości tłumaczy czy też mówić o ich niedoskonałości. Samo jednak prześledzenie form transformacji translatologicznych nie pozwala na orzekanie o trafności przekładu, o ile nie zostanie on zinterpretowany w kategoriach poetyki i semantyki, a więc na poziomie struktury utworu widzianej w procesie historycznoliterackim, oraz na poziomie językowego punktu oglądu. W takim zakresie krytyka przekładu korzysta z ustaleń literaturoznawczych i językoznawczych; będąc dziedziną literaturoznawstwa, sięga także do kategorii socjologiczno-kulturoznawczych, np. do scenariusza, którego właściwy wybór związany z interpretacją oryginału stanowi połowę sukcesu translatologicznego³⁰. Dlatego poza typowo translatologicznymi kategoriami dotyczącymi środków transformacji i stopnia ekwiwalentyzacji językowej, krytyka przekładu posługuje się kategoriami opisu literaturoznawczego z uwzględnieniem lingwistycznych koncepcji analizy semantycznej. Funkcjonujące modele krytyki przekładu artystycznego — w zestawieniu Moniki Adamczyk-Garbowskiej³¹ — uwzględniają przede wszystkim koncepcję dzieła literackiego: jedne widząc je w izolacji, inne — w procesie komunikacji literackiej i językowej, przy czym te „izolacjonistyczne” należą do przeszłości. Od wielu bowiem lat oczywiste jest dla literaturoznawcy uwzględnienie uwikłania komunikacyjnego literatury, czego ślady wpisane są w strukturę poszczególnych utworów. Przekreślając postawę izolacjonizmu badawczego, nie można negować trafności opisów z tymi postawami związanych, jak np. w pracach pozostających w kręgu fenomenologii, formalizmu czy wczesnego strukturalizmu.

Model przyliteracki przełamują kognitywistyczne i hermeneutyczne postawy krytyki przekładu literackiego już od lat 90. minionego wieku. Podporządkowują je literaturoznawczo-komunikacyjnemu spojrzeniu na przekład, jak pisząca te słowa, lub deklarują wyłącznie jego ujęcie ontologiczne: „Przekład jest zdarzeniem hermeneutycznym”³².

²⁹ Por. E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: E. Balcerzan: *Oprócz głosu*. Warszawa, PIW, 1971, s. 233—248.

³⁰ Por. B. Tokarz: *Scenariusz w przekładzie*. W: B. Tokarz: *Wzorzec...*, s. 91—100.

³¹ Por. M. Adamczyk-Garbowska: *Polskie tłumaczenie angielskiej literatury dziecięcej*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.

³² Por. J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora*. Warszawa, PWN, 2009, s. 9.

W perspektywie komunikacyjnej szczególnie silnie ujawnia się aspekt pragmatyczny przekładu i jego krytyki, o czym wiele już pisano³³. Pragmatyka przekładu to zarówno jego praktyka, jak i funkcja wynikająca z pełnionego przezeń zadania porozumienia. Praktyką przekładu nieartystycznego szeroko zajmuje się lingwistyka stosowana³⁴. Krytyka artystyczna w Polsce nie uczy, jak tłumaczyć literaturę; czasem mówią na ten temat sami tłumacze w rozmowach prywatnych lub problematyka z tym związana pojawia się w czasie tzw. warsztatów przekładoznawczych coraz częściej organizowanych w Polsce. Natomiast spełniając swe podstawowe funkcje krytyczne, krytycy przekładu artystycznego do kogoś kierują swe wypowiedzi i na kogoś oddziałują. Adresatów tych wypowiedzi jest kilku, między innymi dlatego, że krytyk w procesie komunikacyjnym i medialnym staje się rzecznikiem dwóch twórców — autora i tłumacza, oraz reprezentantem odbiorców.

W latach 1892—1893 ukazały się w Słowenii dwa przekłady powieści Henryka Sienkiewicza *Ogniem i mieczem*: jeden autorstwa Petra Miklavca (Podravskego), drugi — Matiji Mrača (Vrnileža). Krytyka tych przekładów rozpoczęła się już na etapie wydawniczym, jako że obaj tłumacze złożyli swe przekłady w tym samym wydawnictwie — Slovenska matica, obaj pod pseudonimami: Podravski i Vrnilež. Krytycy po wielu opiniach i dyskusjach przyjęli przekład Mrača, który został wydany w Pradze. Przekład Miklavca ukazał się w Nowym Mieście, w Słowenii, dzięki determinacji tłumacza, który przeprowadził się tam wraz z rodziną, by nadzorować proces wydawniczy. Pomijając dramatyczną historię związaną z drukiem przekładu Miklavca, z jego osobą, jak i to, że tłumacz miał zgodę Sienkiewicza (z dnia 7 stycznia 1887 r.) na przekład wszystkich jego utworów, interesująca wydaje się postawa krytyków³⁵.

Wystąpili oni tylko częściowo jako rzecznicy odbiorców, traktując przekład na równi z literaturą rodzimą i oczekując od niego przede wszystkim sprawności językowej, godnej arcydzieła, bo tak *Ogniem i mieczem* było przedstawiane w czasopiśmie „Ljubljanski zvon”³⁶. W innym czasopiśmie ukazała się pozytywna recenzja Franciška Lampego w 1893 r. o tłu-

³³ Por. B.Z. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.

³⁴ Por. F. Grucza: *Zagadnienia metalingwistyki. Lingwistyka — jej przedmiot: lingwistyka stosowana*. Warszawa, PWN, 1983; *Glottodydaktyka a translatoryka*. Red. F. Grucza. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1981; B.Z. Kielar: *Tłumaczenie...*

³⁵ Por. J. Moder: „Z ognjem in mečem” 1892—1893. Poglavlje iz zgodovine prevajanja. In: *Iz zgodovine prevajanja na Slovenskem*. Red. D. Bajt, F. Jerman, J. Moder. Ljubljana, Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 1982, s. 141—201.

³⁶ Por. -r- [Karel Štrekelj]: *Poljska književnost*. „Ljubljanski zvon” 1884, s. 62—64.

maczeniu Miklavca, choć krytyk zauważał również niedoskonałość jego języka³⁷. Znamienne, że ani krytycy wydawniczy, ani krytyk z „Domu in sveta” nie porównywali przekładu z oryginałem, natomiast porównywali z sobą oba przekłady, widząc między nimi rozbieżności w zakresie słownych ekwiwalentów, jak i sposobu opowiadania. Lampe chwalił wartki i interesujący sposób opowiadania, widząc uchybienia w stosunku do słoweńskiej normy językowej, która ciągle podlegała kodyfikacji i przez pryzmat przekładu wysoko oceniał oryginał.

Krytycy wydawniczy nie zauważyli między innymi talentu gawędziarskiego tłumacza, jak również tego, że Miklavc, chcąc przybliżyć odbiorcom kontekst historyczny powieści, poprzedził przekład słowem wstępnym wyjaśniającym polską świadomość przez przypomnienie polskich dziejów narodowych. Podobnie poza ich zainteresowaniem pozostał fakt uzyskania przez tłumacza zgody autora na przekład.

Skrajny przykład dyskusji krytyki nad tłumaczeniem *Ogniem i mieczem* Miklavca, które było częściej czytane niż przekład jego konkurenta, nie zmierza do wartościowania ani przekładu, ani krytyki, lecz wskazuje na istotniejszy element krytyki artystycznej, występującej w roli reprezentanta odbiorcy. Część tej roli odgrywał Miklavc, mimo niedoskonałości jego tekstu, starając się przedstawić polską powieść w kontekście historycznym i pozyskując czytelnika formą opowiadania. Fakt ten zwraca uwagę, mimo oddalenia czasowego i obcej konwencji krytycznej, na to, że krytyka przekładu artystycznego nie może zapominać o oryginale, bo sam odbiorca nieczęsto o nim pamięta.

Niewątpliwie krytyk przekładu artystycznego, kierując swą wypowiedź do odbiorcy literatury rodzimej, umieszcza przekład w systemie norm i sposobów użycia języka ojczystego, podobnie jak w kontekście literackim i kulturowym języka docelowego tłumaczenia. Czyni to w celu oswajania obcości. Jednak nie jest to cel nadrzędny. Taki bowiem przyświeca krytyce w funkcji informacyjno-oceniającej. Krytyk stosuje „strategię pewności i strategię ryzyka”³⁸. Po to, by zyskać pewność porozumienia, odwołuje się do tego, co znane we własnej kulturze i literaturze. Ryzykuje, przedstawiając obce, lecz jest to ryzyko opłacalne, przyciąga bowiem czytelnika swą odmiennością. Podobnie czyni tłumacz. Krytyk jednak informując i oceniając przekład jako odbiorca oryginału i przekładu, dokonuje tego w wypowiedzi dyskursywnej, stosując dostępne jej środki perswazyjne, ograniczające wieloznaczność literacką. Jego opinia spełnia również funkcję operacyjną, zachęcając lub zniechęcając czytelnika do przeczyta-

³⁷ Por. Dr. Fr.L. [Frančišek Lampe]: *Ocena drugega, tretjega in četrtega dela „Z ognjem i mečem” v Miklavčevem prevodu*. „Dom in svet” 1893, s. 479.

³⁸ Por. M. Porębski: *Krytycy i metoda*. W: *Badania nad krytyką literacką. Seria druga...*, s. 145—154.

nia przekładu. Na równi ważne są uwagi o oryginale wraz z kontekstem, o jego autorze, jak i o przekładzie.

Odbiorcami literatury rodzimej są również jej twórcy i krytycy. Zobowiązania krytyka przekładu artystycznego wobec tej grupy odbiorców są bardziej skomplikowane, o czym w mniejszym lub większym stopniu on pamięta. Funkcja poznawczo-oceniająca jego wypowiedzi może być inaczej aktualizowana. Inny bowiem charakter mają ich oczekiwania poznawcze. Twórcę interesuje to, co dostrzegł inny twórca, a czego inni dotąd nie zauważyli na równi z literackim sposobem przedstawienia tego odkrycia czytelnikowi. Sztuka, a więc także literatura, zawsze mówi o tym samym: o świecie, o człowieku, relacjach między nimi zachodzących i o związanej z tym etyce, sposobach istnienia i zadowolenia z punktu widzenia ludzkich potrzeb i oczekiwań, o samookreśleniu i o tajemnicy, której poszukiwanie sprawia, że człowiek przekracza granice poznania, obyczaju i kultury. Wiedza bowiem nie służy zdobyciu tajemnicy świata i człowieka, lecz ciągłemu poszukiwaniu. Poznawanie i doznawanie stanowią niekończące się procesy, gwarantując człowiekowi między innymi jego człowieczeństwo zdobywane z radością, bólem, nadzieją i zwątpieniem. Mówiąc ciągle o tym samym, literatura mówi za każdym razem co innego, nawet wówczas, gdy jej twórcy są przekonani, co do słuszności twierdzenia „*déjà vu*”, „*déjà lu*”.

Krytyk przekładu artystycznego może dostarczać twórcom nowych bodźców, pokazując także perspektywę widzenia i przedstawiania świata i człowieka, które w kulturze i literaturze oryginału nie są nowatorskie, a w zestawieniu z literaturą rodzimą wskazują na nieznane dotąd możliwości doznania, przeżycia i poznania. Krytyk wyposażony w świadomość własnej roli w życiu literackim nie stroni od oceny przekładu, wskazując na stopień uzyskania zbieżności z artyzmem i tym samym sensem oryginału. W przypadku uchybień wyjaśnia i interpretuje pominięte aspekty utworu.

Jako znawca dwóch języków, dwóch kultur i dwóch literatur krytyk ocenia także potencjalną rolę, jaką może odegrać przekład w literaturze rodzimej, w życiu literackim, podejmując się funkcji postulatywnej, co wymaga od niego własnej wizji i koncepcji literatury. Postępuje podobnie jak krytyk literacki, przy czym jego wizja nie zajmuje brakującego ogniwa w literaturze rodzimej, nie zajmuje jej miejsca — jak pisał Karol Irzykowski, lecz posługuje się konkretnym przykładem, interpretacyjnie przez siebie udokumentowanym:

Teza, że krytyka jest sama także sztuką, jest równie dawna jak ta, że jest tylko służką sztuki cudzej, i równie popularna. Spór graniczny i prestiżowy wcale nie jest rozstrzygnięty. [...] Krytyka nie jest i nie potrze-

buje być samowystarczającą skoro jest, jak rzekłem, konfrontacją dwóch tworzyw: dokonanego i niedokonanego. Ale w razie potrzeby krytyka może być samo wystarczająca. Gdy poezja przestaje spełniać swoją misję, gdy robi się fałszywą i bezduszną, wtedy krytyka może wystąpić ze swym materiałem z ukrycia i objąć jej funkcję. [...] Czynić to może dzięki temu, że — wbrew ciasnemu przesądowi — dziedzina jej jest zarówno analiza, jak i synteza. [...] [krytyka — przypomnienie B.T.] jest poezją w innym stanie skupienia. Ów „groteskowy” „aparat nomenklatury”, o którym dawniej pisałem, ta maska metody naukowej — to są metafory krytyki. [...] Zawiera w sobie prawdę, ale nie jest tylko prawdą³⁹.

Konfrontacja dokonanego i niedokonanego oraz analizy i syntezy w krytyce, zauważona przez Irzykowskiego, charakteryzuje obie formy krytyki, obie bowiem są literackie, choć dotyczą innego przedmiotu literackiego. Fakt ten, zwany przeze mnie polemicznością, sprawia, że krytyków literackich interesuje krytyka przekładu artystycznego jako impuls do ich koncepcji dotyczących stanu faktycznego i oczekiwanego literatury rodzimej. Dostarcza im także argumentów operacyjnych w dialogu lub polemice z twórcami.

Obecne w krytyce przekładu wypowiedzi metakrytyczne są dowodem świadomości teoretycznej krytyków. Inny odbiorca jest bezpośrednim ich adresatem, a mianowicie: jest nim badacz, krytyk, tłumacz. Badacz literatury odnajduje w nich świadectwo odbioru literatury obcej, element kształtujący świadomość literacką epoki, źródło nowych kierunków, szkół, stylów w literaturze rodzimej, a nade wszystko refleksję teoretyczną, ułatwiającą uporządkowanie prawidłowości translatorycznych, co prowadzi do teorii przekładu. Można powiedzieć, że **krytyk przekładu artystycznego w równej mierze korzysta z ustaleń teorii przekładu, co przyczynia się do formulacji jej tez**. Należy zaznaczyć, że bardzo często krytykami przekładu są teoretycy przekładu, których zainteresowania obecnością literatury obcej wynikają z podstawowej dziedziny ich badań — z literaturoznawstwa polskiego lub obcego.

Inną grupę krytyków przekładu stanowią twórcy i tłumacze, którzy także korzystają z wiedzy literaturoznawczej i krytycznej⁴⁰. Ten typ krytyki literackiej szczególnie cenił Thomas Stearns Eliot, pisząc:

³⁹ K. Irzykowski: *Godność krytyki*. W: K. Irzykowski: *Pisma (Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber)*. Red. A. Lam. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1976, s. 213, 222—224.

⁴⁰ Por. m.in. M. Kundera o przekładach Kafki — M. Kundera: *Zdradzone testamenty. Esej*. Z francuskiego przełożył M. Bieńczyk. Warszawa, PIW, 1996, s. 93—108; S. Barańczak o przekładach Szekspira — por. S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu... czy J. Moder: „Z ogniem in mećem”...*

[...] działalność twórcza, dzieło sztuki, jest celem sama w sobie, [...] krytyka, jak wynika z samej definicji, mówi o czymś innym, a nie o sobie. Nie można więc stopić twórczości z krytyką w taki sposób, w jaki można stopić krytykę z twórczością. Działalność krytyczna osiąga swą całkowitą, rzeczywistą pełnię w swego rodzaju unii z twórczym działaniem artysty. [...] najważniejszą cechą, jaką musi odznaczać się krytyk, jest wysoce rozwinięte poczucie faktu, i to wyjaśnia, dlaczego krytyka pisana przez praktykujących artystów przedstawia szczególną wartość. [...] „interpretacja” [...] jest uzasadniona tylko wtedy, gdy wcale nie jest interpretacją, ale gdy wyposaża czytelnika w fakty, które on sam mógłby przeoczyć⁴¹.

Poza istotnym wkładem uwag metakrytycznych do teorii przekładu i oczywistym ich wpływem na stan krytyki przekładu, odsłaniają one tłumaczom oczekiwania odbiorców nie tylko profesjonalnych. Pytanie o krytykę przekładu powinno być skierowane również do tłumaczy artystycznych. W ten sposób zostałby wypełniony brak praktycznej nauki przekładu artystycznego. Postulaty pozostają jednak zawieszone między konkretem a ogólnością, zgodnie z myślą cytowanych twórców i krytyków literackich — Irzykowskiego i Eliota, dla których krytyka literacka była twórczością.

Oczekiwania odbiorców krytyki przekładu artystycznego nie są związane z ściśle określonymi jej funkcjami, jakby się mogło wydawać z przedstawionego wywodu. Pełna wypowiedź krytyczna spełnia wszystkie wymienione funkcje, nie na wszystkie jednak w równym stopniu są uczuleni przeciętni odbiorcy, twórcy, krytycy literaccy, badacze i tłumacze. Ma ona szansę ukazać się w czasopiśmie literackich i translologicznych periodykach literaturoznawczych czy pracach zbiorowych. Krąg odbiorców tej formy krytyki literackiej jest więc ograniczony, co wynika nie tylko z form obecności krytyki przekładu w życiu literackim, lecz w znacznej mierze z konieczności prezentacji przez krytyka szczegółowej analizy, by móc dojść do syntezy, czyli szerszej refleksji teoretycznej i kulturowej. Niewielu czytelników wykazuje większe tym zainteresowanie.

Zmiana miejsc i ról społecznych, a także łączenie przez jedną osobę kilku ról społecznych sprawiają, że nie tylko odbiorca staje się nadawcą, a także to, że twórca jest jednocześnie tłumaczem, krytykiem przekładu i oczywiście odbiorcą oryginału i tłumaczenia. Coraz też częściej twórca zabiega o tłumacza i tłumacz o twórcę. Oczywiście, granice tych zabiegów wyznaczają granice języka, wszystkiego bowiem nie można spraw-

⁴¹ T.S. Eliot: *Rola krytyki*. W: T.S. Eliot: *Szkice krytyczne*. Wybór, wstęp i tłumaczenie M. Niemojewska. Warszawa, PIW, 1972, s. 299—301.

dzić. Można zaobserwować wzrost świadomości krytycznej w stosunku do przekładu zarówno po stronie odbiorców, jak i twórców (autora i tłumacza). O ile mediacyjna rola krytyka przekładu jest oczywista w relacjach między tłumaczeniem (tłumaczem) a odbiorcą, o tyle komunikacja wzajemna i wzajemne oddziaływanie między krytykiem przekładu a autorem oryginału nie były dotąd poświadczane w postaci świadectwa potwierdzonego publikowaną wypowiedzią autora. Wiąże się to w znacznym stopniu z brakiem znajomości wśród pisarzy języków, na które ich twórczość była przekładana, co nie może dziwić. Wywołało to w twórcach poczucie bycia cudzoziemcem w domu własnego słowa i myśli, niezależnie od tego, czy interpretacja tłumacza redukowała, czy też wzbogacała wieloznaczność ich utworów. Wzrost świadomości krytyki przekładu sprawił, że twórca zapragnął zapanować nad dalszym życiem swego utworu, nie pozwolić mu na niekontrolowane przez niego przekształcenia w mnożących się interpretacjach tłumaczy. Twórca końca XX w. postanowił nie dopuścić, by jego dzieło poszukiwało autora, jak postacie w sztuce Luigi Pirandella *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. Milan Kundera opracował więc słownik słów kluczych swej twórczości, bez zrozumienia których niemożliwe jest — jego zdaniem — zrozumienie powieści. Słowa kluczowe, słowa tematy Kundery interpretują się w kontekście jego twórczości, osobowości i szerszego kontekstu kulturowego. Autor wołał jednak nie ryzykować, licząc na wszechstronność warsztatu tłumacza, i stworzył dla niego instrukcję w języku francuskim, z którego autorzy jego przekładów często korzystają⁴².

We wstępie do słownika swych powieści zatytułowanego *Sześćdziesiąt trzy słowa* Kundera pisze, wyjaśniając przyczyny jego powstania:

W latach 1968 i 1969 przełożono *Žart* na wszystkie zachodnie języki. Ile niespodzianek mnie jednak czekało! We Francji tłumacz napisał nową powieść, suto zdobiąc mój styl. W Anglii wydawca usunął fragmenty medytacyjne, opuścił rozdziały muzykologiczne, zmienił kolejność poszczególnych części: ułożył powieść od nowa⁴³.

⁴² Por. M. Kundera: *L'art du roman*. Paris, Gallimard, 1986, s. 144—184. Polskie tłumaczenie — M. Kundera: *Sztuka powieści*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa, Czytelnik, 1991, s. 98—121 oraz Idem: *Sztuka powieści*. Przeł. M. Bieńczyk. Wyd. 2. zmienione..., Warszawa, Czytelnik, 1998, s. 108—132.

⁴³ M. Kundera: *Sztuka powieści*. Przeł. M. Bieńczyk. Wyd. 2. zmienione..., s. 109. Kundera zaproponował także wersję angielską słów kluczowych swych powieści, która nie jest tożsama z francuską. Natomiast tłumaczenie polskie obejmuje nie 73 słowa, jak w wersji francuskiej (M. Kundera: *Soixante-treize mots*. In: M. Kundera: *L'art du roman...*), lecz 63, stąd też zmiana tytułu słownika.

Wolność też ma swe granice, wbrew ogólnym zapewnieniom humanistów końca wieku. Wypada więc zgodzić się z Irzykowskim, że krytyka „Zawiera w sobie prawdę, ale nie jest tylko prawdą”⁴⁴.

Adresat *Małego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego w propozycji tłumaczy polskich i słoweńskich

Popularność *Małego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego w równym stopniu dotyczy odbioru oryginału, jak i jego licznych przekładów. Już od momentu swego pierwszego wydania ta przypowieść o wierności, miłości i odpowiedzialności zaistniała w kontekście uniwersalnym nie tylko ze względu na swe przesłanie.

Opowieść po raz pierwszy ukazała się w Stanach Zjednoczonych w 1943 r. w wersji francuskiej i angielskiej, znajdując swych odbiorców wśród angielsko- i francuskojęzycznej publiczności czytelniczej. Jej autor bowiem w latach 1941–1943 przebywał tam na przymusowej emigracji, skąd wrócił do Europy w 1943 r. jako pilot amerykańskiego wojska. Decyzję o wydaniu powieści w dwóch wersjach językowych podjął ze względów oczywistych, ponieważ okupacja niemiecka Francji uniemożliwiła mu kontakty z paryskim wydawcą. Trzy lata później, w 1946 r., ukazało się pierwsze francuskie wydanie *Małego Księcia* w paryskim wydawnictwie Gallimard, już po śmierci autora, który zginął w czasie lotu zwiadowczego 31 lipca 1944 r.⁴⁵

Zarówno zaistnienie utworu w kontekście międzynarodowym, uwarunkowanym politycznie i historycznie, biografia autora, jak i jego dotychczasowa twórczość przyczyniły się do powstania sprzyjającego kontekstu odbioru utworu. Nade wszystko jednak, w odmiennej konwencji literackiej niż we wcześniejszych powieściach (*Terre des hommes* — 1939, *Vol de nuit* — 1931, *Pilote de guerre* — 1942), Exupéry podjął temat wartości etycznych w perspektywie ludzkiej empatii, przyjaźni i miłości, podważając racjonalizm poznawczy. *Mały Książę* powstał z doświadczeń opartych na przeżyciach człowieka uczestniczącego w rozwoju cywilizacji technicznej (między innymi w zakresie poczty lotniczej), człowieka wierzącego w demokrację (jako dziennikarz brał udział w hiszpańskiej rewolucji w 1937 r.) i człowieka przeżywającego traumę wojenną. Emigracja była dla niego ucieczką i próbą odnalezienia wartości ludzkich, które pozwoliłyby oprzeć się wojnie, określanej przez niego jako choroba zakaźna, podobna do tyfusu. W Nowym Jorku przeżył stan swoistej *katharsis* i alie-

⁴⁴ K. Irzykowski: *Godność krytyki...*, s. 224.

⁴⁵ Por. F. d’Agay: *Avertissement*. In: A. de Saint-Exupéry: *Le Petit Prince*. Paris, Gallimard, 2002, s. 5–6.

nacji, ograniczając swe kontakty do zabaw z dziećmi w parkach miejskich; ich ruchy i gesty przeniósł na bohatera pisanej tam po nocach opowieści o wierze w człowieka. Uniwersalizm *Małego Księcia* wziął się więc z woli przezwyciężenia uciążliwej aktualności. Nie można bowiem zapominać, że autor był nie tylko zawodowym pilotem (także wojennym), lecz również dziennikarzem⁴⁶.

Pierwszy polski przekład książki pochodzi z 1958 r., a słoweński — z 1964 r. Towarzyszyła więc im inna sytuacja odbiorcza ze względu na czas i miejsce. To lata względnej stabilizacji europejskiej z ustalonym podziałem politycznym na Zachód i Wschód, pogłębiającej się technicyzacji, rozpadu wspólnot ludzkich, spóźnionej (szczególnie w Europie, pozostającej pod rosyjskim wpływem) recepcji egzystencjalizmu Sartre’a i francuskiego teatru absurdu. Zagrożone przez systemy polityczne więzy międzyludzkie, przyjęte normy społeczne, dominacja wytworu człowieka nad nim samym przyczyniły się do powstania niepokoju, poczucia zagubienia i uprzedmiotowienia. Jak zwykle w takich sytuacjach, *antidotum* stanowi wiara, którą niewątpliwie daje *Mały Książę*. Choć tej wiary potrzebowano w Polsce i w Słowenii wcześniej, to dopiero od końca lat 50. i w latach 60. ubiegłego wieku powraca kontakt z kulturą i cywilizacją Zachodu. Potrzeba nadziei i pocieszenia wyrażona przez Exupéry’ego w dedykacji dla Leona Wertha nie wyjaśnia powstania obu przekładów. Ważniejszy jest uniwersalizm tej opowieści, obnażający dwoistą naturę człowieka, który dążąc do dominacji, równocześnie marzy o podporządkowaniu dającym bezpieczeństwo. *Mały Książę* dostarcza poczucia bezpieczeństwa nie tyle przez stworzoną iluzję i możliwość biernego w niej egzystowania, ile przez dynamiczne uzyskiwanie tego stanu. Tak rozumiane bezpieczeństwo pochodzi z odpowiedzialności wobec siebie i drugiego opartej na empatii.

Opowieść powstała z nadziei przywrócenia człowiekowi zdolności współodczuwania. Choć daleka od literatury popularnej, koresponduje z nią ze względu na tematykę i posługiwanie się stereotypem. W kulturze popularnej funkcjonuje, czy raczej funkcjonował, *Mały Książę* w piosenkach i filmie jako symbol miłości, wierności i przyjaźni, zacierając sens podstawowy utworu. „[...] dobrze widzi się sercem. Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu”. Ostentacyjne wyłączenia rozumu z poznania świata stało się znakomitą pożywką dla kultury masowej, podobnie jak chwytły artystyczne zapożyczone z literatury popularnej. Niewątpliwie przekłady miały wpływ na kulturę masową lat 60. i 70. minionego wieku, wprowadzając konkurencyjną formę zachowań wobec konwencji — grę kon-

⁴⁶ Por. J. Gradišnik: *Nekaj o pisatelju in njegovem delu*. In: A. de Saint-Exupéry: *Mali princ*. Prevedel I. Minatti. Izdaja 15. Ljubljana, Mladinska knjiga, 2001, s. 5—8.

wencjami, tworząc tym samym nową konwencję. Kultowość *Małego Księcia* znacznie podważyła adaptacja filmowa, osłabiając jego popularność w stosunku do *Buszującego w zbożu* Jerome'a Davida Salinger'a. Aktualne projekty stworzenia filmu animowanego według powieści Exupéry'ego potwierdzają, że historia jej bohatera znów jest atrakcyjna z tych samych, co poprzednio i innych przyczyn jako przeciwwaga automatyzmu, dystansu i brutalności w kontaktach międzyludzkich.

Mały Książę wbrew pozorom jest dla tłumacza zadaniem trudnym, dlatego że zawierając wiele chwytów literatury popularnej, stanowi jej negatyw. Obecność w makrostrukturze, a mniej w mikrostrukturze tekstu chwytów takich, jak: operowanie znanymi w literaturze obrazami, uproszczonymi schematami fabularnymi, stereotypami postaci, sprawia, że oscyluje on między literaturą wysokoartystyczną a popularną. Granica między jego popularnością a przynależnością do literatury popularnej może ulec zatarciu w zależności od punktu widzenia przyjętego w interpretacji tłumacza. Przekład bowiem zawsze wymaga od tłumacza uruchomienia w interpretacji własnej wiedzy i wrażliwości, stworzonego przez siebie obrazu oczekiwań autora i odbiorcy sekundarnego, a przede wszystkim odczytania hipotezy interpretacyjnej⁴⁷ wpisanej w oryginał. Ponadto czytelnik docelowy, stymulując — jak twierdził Anton Popovič — akt „metafizyczny” tłumacza, wymusza na nim to, by uwzględnił znane mu konwencje odbiorcze i znane konwencje literackie w akcie poszukiwania właściwego układu odniesienia czy scenariusza w kulturze przyjmującej⁴⁸.

Poza schematyzmem w przedstawieniu sytuacji, zdarzeń, postaci i ich losu, środowiska, literaturę popularną wyróżnia nastawienie na aktualny system społecznych koniunktur⁴⁹. Ta istotna jej cecha podkreślana przez Edwarda Balcerzana nie jest obecna w *Małym Księciu*, lecz autor wyrażnie odwołuje się do życzeniowego systemu oczekiwań odbiorcy do postaw i wartości zapomnianych, usuniętych właśnie z aktualnej koniunktury jako nieprzynoszących szybkich i łatwych korzyści. W ramach opozycji powszechne — jednostkowe (jako wyżej cenione) pojawiają się w oryginale określenia „jedyna”, „unikalny” (róża, lis, *Mały Książę*) oraz odwołania do zapomnianych wartości, których przejawem są pewne formy zachowań. Słowa *apprivoiser* ('oswoić', 'udomaczyć') i „un rite” ('obrzęd', 'obred') nie są kwalifikowane ani jako pojęcia, ani jako zjawiska, ani też nie podlegają przyporządkowaniom określającym egzystencję czło-

⁴⁷ Termin U. Eco: *Lektor in fabula...*, s. 134.

⁴⁸ Por. A. Popovič: *Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, s. 205—219.

⁴⁹ Por. E. Balcerzan: *Popularność literatury a literatura popularna*. W: *Problemy socjologii literatury...*, s. 221—248.

wieka. Jest to zawsze coś, co zostało zapomniane: „C'est une chose trop oubliée [...]. Ça signifie »créer des liens«⁵⁰ oraz „C'est aussi quelque chose de trop oubliée [...]. C'est ce qui fait qu'un jour est différent des autres jours, une heure, des autres heures” (s. 74). Pierwsze i drugie odnoszą się do spotkania i nauki Lisa, z czego wynika podstawowe przesłanie książki: więzy międzyludzkie pozwalają ludziom „zadomowić się” w świecie, a ich głównym budulcem są uczucia. One czynią z powszechności to, co jednostkowe. Podmiot czujący i postrzegający wydobywa drugą istotę żyjącą z tła. Wydobywając ją, wolny jest od uprzedzeń, bo wszyscy czują podobnie. Związek Małego Księcia z Lisem dekonstruuje stereotyp lisa, pochodzący z alegorii oznaczającej chytrość i przebiegłość ludzką. Obraz lisa, choć powszechnie kojarzony z negatywnymi cechami, uzyskuje jednostkowość. Wbrew stereotypowemu wyobrażeniu uczy on Małego Księcia wierności i odpowiedzialności w szacunku dla własnej i cudzej podmiotowości. Aktem wyboru z tego, co ogólne, kieruje wolność decyzji podmiotu i przypadek (jedyna róża na planecie B-612, spotkanie z Lisem, Wężem, Pilotem). Bezpieczeństwo zapewnia odpowiedzialność i wierność obdarowanego, i obdarowującego. One budują więzy, a więc pewne reguły ograniczające jednostkowość i wolność wyboru. Nie ograniczają jednostki, lecz ją wzbogacają, ponieważ bezpieczeństwo i zadomowienie „ja” to nie tylko obowiązek, lecz także przyjemność: to kolor zboża, który oznacza dla Lisa włosy przyjaciela, a więc część kogoś, kogo lubi; a dla Pilota nocne gwiazdy przywołujące na podobnych zasadach śmiech Małego Księcia. A więc jednostkowe tkwi w tym, co ogólne, przybliżając nieznane wbrew egzystencjalistycznej interpretacji relacji międzyludzkich. Exupéry antycypuje późniejsze losy dyskursu egzystencjalistycznego Sartre'a i Camusa, w tym samym czasie powstającego.

Zaimek nieokreślony ‘coś’ („une chose”, „quelque chose”) i rodzajniki stwarzają możliwość szerokiej interpretacji czynności osławiania i tworzenia rytuału. Język polski i język słoweński nie mogą wydobyć znaczenia z użycia rodzajnika, ponieważ nie ma go w tych systemach językowych. Mogłoby go zastąpić użycie dużej litery. W oryginale Lis z „un renard”, staje się „le renard” w procesie osławiania, czyli z ‘pewnego lisa’ konkretnym, znanym już lisem. Natomiast zaimek nieokreślony „quelque” (‘jakiś’) i „une chose” (‘pewna rzecz’) nieco inaczej przetłumaczyli polski tłumacz Jan Szwykowski⁵¹ i tłumacz słoweński Ivan Minatti.

W przekładzie na język polski widoczny jest komentarz interpretacyjny tłumacza w wyborze formy reekspresji, która odsyła do dyskursu filozo-

⁵⁰ A. de Saint-Exupéry: *Le Petit Prince*..., s. 71 (wszystkie cytaty francuskojęzyczne pochodzą z tego wydania, a numery stron podane są w tekście głównym w nawiasie).

⁵¹ *Mały Książę* był wielokrotnie tłumaczony na język polski, lecz najwięcej wydań ma przekład Jana Szwykowskiego.

ficznego i nosi ślady pamięci translatorskiej o innych przekładach z języka francuskiego, głównie o przekładach z pism Jeana-Paula Sartre'a i powieści Alberta Camusa. „Oswoić” nie jest ‘czymś’, lecz — pojęciem, oznacza tworzenie więzów: „Jest to pojęcie zupełnie zapomniane [...]. Oswoić znaczy »stworzyć więzy«”⁵². Tłumacz przyjmuje w ten sposób jako najbliższy układ zrozumienia sensu zwątpienie egzystencjalistyczne. Exupéry ogarnięty był wprawdzie podobnym zwątpieniem, jak Sartre i Camus, lecz rozwiązywał je optymistycznie, wierząc w ludzkie wartości. Komentarz leksykalny tłumacza nie wypacza sensu oryginału; wprowadza konotacje filozoficzne, jest on bowiem świadomy szerokiego kręgu odbiorców książki. W kontynuacji sceny spotkania z Lisem tłumacz polski pozostaje wierny oryginałowi; według niego „obrzątek” to „coś całkiem zapomnianego” (s. 64). Pozostawia w ten sposób działanie sakralizacyjne porządkowi mitycznemu, bez rozdzielania bytu od świadomości o nim, tak jak ma to miejsce w oryginale.

Tłumacz słoweński Ivan Minatti nie dopuszcza szerokiego adresu odbiorczego *Małego Księcia*; pozostaje wierny tekstowi oryginału. W obu sytuacjach jest to ‘coś’: za pierwszym razem coś zapomnianego — „To je nekaj, kar je že dolgo pozabljeno”)”⁵³, a za drugim — coś, co prawie wyszło z użycia — „Tudi to je nekaj, kar že skoraj ni več v rabi” (s. 87). W innym miejscu nie wydaje się on stronić od podobnego, jak komentarz polskiego tłumacza, komentarza będącego jednak nadinterpretacją oryginału we fragmencie wyjaśniania przez Lisa konsekwencji, jakie niesie „oswajanie”. Lis przekonuje: „Je connaîtra un bruit de pas qui sera différent de tous les autres. Les autres pas me font rentrer sous terre” (s. 72). Oznacza to: ‘Rozpoznam dźwięk kroków, które będą różne od wszystkich innych. Inne zmuszają mnie do zejścia pod ziemię’. Ivan Minatti potraktował „rentrer sous terre” jako metaforę i przetłumaczył jako ‘śmierć’, niepotrzebnie nominalizując wyrażenie wskazujące na odruch strachu, powodujący chowanie się pod ziemię zwierząt żyjących w norach: „Spoznala bom korake, ki bodo drugačni od vseh drugih. Drugi koraki mi prinašajo smrt” (s. 86). Obcość, uprzedmiotowienie drugiego stanowią wprawdzie ustatycznienie, czyli metaforyczną śmierć, Exupéry jednak dba o to, by posługując się znanymi schematami (stereotypem, alegorią, emblematem), zachować ich czytelność w tworzeniu sensu ogólnego opowieści i jej przesłania. A więc przedstawiając zwierzę, personifikuje je tak, jak to było w alegoriach i bajkach, choć nie zmienia jego zwierzęcego sposobu życia. Ponadto tłumacz

⁵² A. de Saint-Exupéry: *Mały Książę*. Tłum. J. Szwykowski. Wyd 2. Warszawa, PAX, 1967, s. 59 (wszystkie cytaty polskojęzyczne pochodzą z tego wydania, a numery stron podane są w tekście głównym w nawiasach).

⁵³ A. de Saint-Exupéry: *Mali princ*. Prevedel I. Minatti. Izdaja 15. Ljubljana, Mladinska knjiga, 2001, s. 85 (wszystkie cytaty słoweńskojęzyczne pochodzą z tego wydania, a numery stron są podane w tekście głównym w nawiasach).

słoweński popadł w niekonsekwencję w stosunku do swego wcześniejszego rozpoznania adresata *Małego Księcia*, wysuwając na pierwszy plan dziecko, jego wrażliwość uczuciową i intuicyjną.

W pierwszej części opowieści pełniącej funkcję wstępu narrator szuka człowieka, z którym mógłby się porozumieć, tak jak w dalszej części *Mały Książę* szuka ludzi na Ziemi i spotyka Węża. Już na początku przedstawiona jest sytuacja komunikacyjna oparta na braku komunikacji z powodu życia dorosłych w świecie pozorów. Dlatego oni — jak pisze Exupéry — „nie potrafią sami zrozumieć” istoty zjawiska, człowieka czy rzeczy. Idealny partner komunikacji to ten, kto rozumie intuicyjnie; jest kimś rozumiejącym, kieruje swą uwagę na drugiego człowieka i nie żyje w świecie pozorów. Podejmowane przez narratora próby odnalezienia kontaktu kończyły się zwykle podobnie. W oryginale:

Quand j'en rencontrai une qui me paraissait un peu lucide, je faisais l'expérience sur elle de mon dessin numéro 1 que j'ai toujours conservé. Je voulais savoir si elle [personne — B.T.] était vraiment compréhensive. Mais toujours elle me répondait: «C'est un chapeau». Alors je ne lui parlais ni de serpents boas, ni de forêts vierges, ni d'étoiles. Je me mettais à sa portée. Je lui parlais de bridge, de golf, de politique et de cravates. Et la grande personne était bien contente de connaître un homme aussi raisonnable... (s. 15);

w tłumaczeniu słoweńskim:

Kadar sem srečal koga, za katerega se mi je zdelo, da ima nekaj več soli v glavi, sem ga preizkusil s sliko številka 1, ki jo še vedno hranim. Hotel sem vedeti, ali je razumljiva ali ne. Toda vselej sem dobil odgovor: „To je klobuk”. Potem tistemu nisem govoril ne o kačah boah, ne o pragozdovih, ne o zvezdah. Govorila sva jezik, ki ga je razumel. Govoril sem mu o bridžu, golfu, o politiki in kravatah. In bil je vesel, da spoznal tako pametnega človeka (s. 12);

w przekładzie polskim zaś:

Gdy spotkałem dorosłą osobę, która wydawała mi się trochę mądrzejsza, robiłem na niej doświadczenie z moim rysunkiem nr 1, który stałe nosiłem przy sobie. Chciałem wiedzieć, czy mam do czynienia z osobą rzeczywiście pojętną. Lecz za każdym razem odpowiadano mi: — To jest kapelusz. — Wobec tego nie rozmawiałem ani o węzach boa, ani o lasach dziewiczych ani o gwiazdach. Starałem się być na poziomie mego rozmówcy. Rozmawiałem o brydżu, golfie, polityce i krawatach. A dorosły był zadowolony, że poznał tak rozsądnego człowieka (s. 9)⁵⁴.

⁵⁴ Wszystkie podkreślenia w cytatach — B.T.

Tłumacz słoweński ekwiwalent określający walory poszukiwanej osoby odnajduje w metaforze 'imeti sol v glavi', oznaczającej mądrość, a tłumacz polski nazywa taką osobę mądrzejszą od innych. Tymczasem w oryginale przywołana jest inna niż myślenie (zwane też rozumem) funkcja psychiczna — intuicja. *Personne lucide* to osoba jasnowidząca, czyli widząca bez pomocy zmysłowej oczu. W szerokim polu semantycznym polskiego słowa „mądrość” obecne jest także i to znaczenie, podobnie jak w słoweńskim związku frazeologicznym (sól symbolizuje mądrość i smak). Jednak sięgnięcie po pomoc związku frazeologicznego w przypadku, gdy nie ma go w oryginale, zmienia adresata tekstu — dorosłego, doświadczonego w lekturze tekstów, posługującego się abstrakcją i mającego świadomość źródłosłowia przymiotnika *lucide* (związanego ze światłem i jasnością), w adresata pozbawionego tych właściwości, choć instynktownie wrażliwego, obdarowanego nawet intuicją. Takim adresatem może być między innymi dziecko.

W cytowanym fragmencie ważne dla sensu jest określenie dalsze partnera komunikacji. Ma on być rozumiejący („compréhensive”), co trafnie ekwiwalentyzują oba przekłady jako osobę „razumljivo” i „pojętną”. Ponieważ takiego partnera komunikacji narrator nie mógł odnaleźć, przyjmuje reguły świata pozorów, zachowując się tak, jak jego rozmówcy, co w oryginale wyrażone zostało idiomatycznie: „Je me mettais à sa portée”. Słoweńskie ukonkretnienie zwrotu do języka rozmówcy w zdaniu oznajmującym („govorila sva jezik, ki ga je razumel”) nie sugeruje bardziej wszechstronnego adresata, mimo że wykracza poza perspektywę dziecka, które w takiej sytuacji zapyta, w jakim języku rozmawiali, skoro był to język jednego z nich. Nie zrozumie znaczenia metaforycznego.

Natomiast Jan Szwykowski konsekwentnie czyta *Małego Księcia* przez pryzmat egzystencjalistyczny, tłumacząc niedokonaność francuskiego czasu *imparfait* za pomocą polskiego czasownika niedokonanego o znaczeniu „okołomodalnym” „starać się”, użytego w zdaniu wyraźnie rysującym sytuację komunikacyjną dyskursu naukowego, w którym uczestniczą rozmówcy, a nie ludzie, osoby, znajomi, przyjaciele. Najbliższym odpowiednikiem polskim może być ‘nosić się jak on’, ‘zachowywać się jako on’ i użyte w przekładzie ‘być na jego poziomie’, co mogłoby dać efekt w postaci zdania: ‘Byliśmy sobie równi’ lub ‘Stawałem się jak on’. Mimo niejednoznaczności ekwiwalentu, polski tłumacz wybrał ten, który nadaje spójność interpretacyjną całości tekstu, łącząc go z bliską egzystencjalizmowi sytuacją wyalienowania narratora — żył sam wśród ludzi aż do momentu znalezienia porozumienia z Małym Księciem — i bohatera — ten znalazł się sam na Ziemi, szukając ludzi. Miejszem ich spotkania nie bez przyczyny jest pustynia, przestrzeń typowa dla przedstawiania egzystencjalistycznej sytuacji samotności.

Adresatem *Małego Księcia* niewątpliwie nie jest dziecko, choć dziecko może wiele z tej opowieści zrozumieć. Rozszerzenie adresu odbiorczego powoduje, że w tekście powstała dwupoziomowa struktura mentalna, umożliwiająca odbiór na poziomie fabuły i wtedy można ją zakwalifikować jako bajkę dla dzieci i dla dorosłych. Natomiast właściwy odbiór tekstu zakłada odczytanie znaczeń konotowanych przez formy gatunkowe, alegorie, stereotypy, dyskurs na poziomie zdania i wypowiedzi. Taka konstrukcja utworu umieszcza go na pograniczu literatury wysokoartystycznej i popularnej, ponieważ tekst literacki funkcjonuje w obu tych obiegach równocześnie, dostarczając przeżyć różnego rodzaju odbiorcom. W latach 40., stanowiących kontekst dla oryginału, jak i w latach 50., 60. ubiegłego wieku, kiedy pojawiły się przekłady polski i słoweński, podział na wymienione obiegi literackie funkcjonował. Pod koniec XX w. granica ta uległa znacznemu zatarciu. Z form popularnych i masowych korzysta literatura, odnajdując nowe środki wyrazu. Oczekiwane są formy coraz bardziej pojemne, adresowane do szerokiego i zróżnicowanego odbiorcy.

Strukturę *Małego Księcia* charakteryzuje podwójność odkrywana w zależności od doświadczenia literackiego odbiorcy. Składa się na nią eklektyzm gatunkowy, nazywany też instrumentacją gatunkową⁵⁵, oraz chwyt literatury popularnej, tworzące awers i rewers opowieści. Odczytywane w rewersie przedstawiają literaturę popularną na opak, tekst zaś staje się opowieścią, a nawet powiastką filozoficzną o kondycji ludzkiej.

Można w niej odnaleźć elementy gatunkowe reportażu, bajki, powiastki filozoficznej i przypowieści. Wyrażne formuły, inicjalna i finalna, tworzą ramę opowieści poświadczoną uczestnictwem w niej narratora, od czego nie stroniła też literatura popularna⁵⁶. W jej zakresie mają miejsce refleksje egzystencjalne narratora oraz wydarzenia o motywacji fantastyczno-dydaktycznej, przedstawiające ideały więzi społecznych. Również stratyfikacja przestrzenna akcji ma charakter baśniowy: spotkanie narratora z chłopcem z przestrzeni gwiazdnej dokonuje się na pustyni, miejscu istniejącym poza czasem i zróżnicowaniem przestrzennym. O tym, że jest to miejsce ważne, przekonuje jego opis odznaczający się dbałością o szczegóły: „Je répondis »bien sûr« et je regardais sans parler les plis du sable sous la lune. [...] On s’assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n’entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence [...]” (s. 82). Obraz pustyni przedstawia pofałdowanie piasku przez wiatr (*les plis*), nieograniczoną przestrzeń i dzwonienie ciszy. Niestety, magiczno-

⁵⁵ Por. S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa, PAX, s. 198–200.

⁵⁶ Por. A. Martuszevska: *Literatura obiegu popularnego*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 583–587; a także Eadem: *Topika literatury obiegów popularnych*. W: *Słownik...*, s. 1104–1110.

ści tego opisu nie oddaje żaden z dwóch przekładów. W przekładzie słoweńskim pofałdowany piasek srebrzy się w poświacie Księżyca: „[...] sem gledal srebrenje peska v mesečini” (s. 96); a w przekładzie polskim fałdy piasku stają się wydymami: „[...] w milczeniu patrzyłem na wydmy piasku w poświacie Księżyca” (s. 69). W oryginale coś przeszywa tę ciszę, świeci w niej, a więc coś w niej promieniuje, jak w wersji polskiej, a w wersji słoweńskiej — coś błyszczący, świeci: „[...] v tišini nekaj lesketa”.

W opisach miejsc i nastroju dominują w oryginale zdania proste, przypominające relację, a wywołane przez nie obrazy kierują wyobraźnię w świat bajki, w którym tkwi tajemnica, przyczyna irracjonalna faktycznych zdarzeń. Narrator, opowiadając o stanie zaawansowania naprawy samolotu, przebywa razem z przybyszem z gwiazd, a więc na tej samej płaszczyźnie obowiązuje motywacja realistyczna i fantastyczna. Granica między tymi światami nie jest wyraźna, gdyż w świecie przedstawionym *Małego Księcia* obowiązują prawa bajki i prawa wzięte z rzeczywistości. Formuły inicjalna i finalna nie pozwalają wierzyć w autentyczność historii, choć narrator potwierdza ją swą osobą. Pilot będąc sam na pustyni, mógł mieć halucynacje, z których powstał obraz przybysza z gwiazd, jaki pozostał w jego wspomnieniach. O ile opisy narratora w zasadzie nie różnią się w trzech wersjach językowych i tajemnica przenika do świata realnego, o tyle komentarz relacjonującego narratora je różnicuje. Propozycja słoweńska zmierza w kierunku przyznania nadrzędności reportażowi, bajce, powiększając krąg odbiorców. W języku polskim zachowana została polaryzacja gatunkowa oryginału.

Gdy Mały Książę po raz pierwszy zobaczył samolot Pilota, a więc zaraz na początku ich znajomości, dowiedział się, że spotkał lotnika. Jest to dla niego zabawne, bo czuje z nim bliski związek, ponieważ obaj „spadli z nieba”, choć w różny sposób. To pokrewieństwo zauważa także Pilot, przede wszystkim jednak jest dumny ze swego zawodu, co wyraża w zdaniu złożonym: „Et j'étais fier de lui apprendre que je volais” (s. 19). Dokładnie to samo znaczenie uzyskał tłumacz polski dzięki zgodności czasów, mimo że czas przeszły *imparfait* zamienił na *praesens historicum*. W miejsce bezokolicznika obecnego w oryginale (*apprendre* — ‘nauczyć, powiadomić’) użył konstrukcji imiesłowej, imiesłowu przysłówkowego współczesnego, wzmagając dodatkowo stopień odczuwanej dumy: „Byłem bardzo dumny, mogąc mu powiedzieć, że latam” (s. 13). W tłumaczeniu słoweńskim wyrażenie „de lui apprendre”, którego sprawcą jest nadawca informacji, zmieniło kierunek, przez nastawienie na odbiorcę informacji. Podmiot nie jest już dumny z tego, że mógł powiedzieć, co robi, lecz z tego, że wie o tym Mały Książę. Zmienia to charakter komunikacji z ekspresywnej (emotywnej) na impresywną tak, jakby narrator nie dbał o wyrażenie siebie (wyrazić siebie stanowi intencję wpisaną w tekst),

lecz o wrażenie, jakie wywoła u rozmówcy: „In sem bil ponosen, da Mali princ ve, da znam letati” (s. 18).

Niewielkie przesunięcia tego typu w przekładzie słoweńskim sprawiają, że bardziej wyeksponowana jest postać bohatera niż narratora, który tylko poświadczają swą obecnością prawdziwość historii, zyskując tym szerszego odbiorcę. Inaczej niż to ma miejsce w oryginale. W oryginale i w polskim przekładzie narrator jest refleksyjny, a nawet filozoficzny w komentarzu wpisanym w sposób wyrażania, w stylistykę wypowiedzi. Dotyczy to szczególnie tych sytuacji, które oddają przeczucie czy zwątpienie, jak ta z rozdziału XXV, zwiastująca bliskie już odejście Małego Księcia. W oryginale zostało to przedstawione przez opozycję twierdzenia i zdania pytającego, wyrażającego wzmocnione zwątpienie z użyciem formy *subjonctif* w czasie zaprzeszłym *plus-que-parfait*, a więc trybu przeznaczonego do wypowiadania niepewności, tajemnicy, zwątpienia. „J’étais heureux aussi de cette couleur de miel. Pourquoi fallait-il que j’eusse de la peine...” (s. 85). Znalazło to podobny ekwiwalent polski, lecz bardziej ekspresywny, w amplifikacji (użycie czasownika *przypuszczać*) i w wykorzystaniu czasownika modalnego *móc* w miejsce *trzeba* (*falloire*) w postaci: „Cieszyłem się tym kolorem miodu. I jak mogłem przypuszczać, że oczekiwało mnie cierpienie...” (s. 37). Polskie zdanie mimo wielokropka jest zamknięte. To znak interpunkcyjny, a nie składnia wskazuje na przeczucie. Fraza z *subjonctif* znaczy: ‘Z jakiego powodu powinno być mi przykro...’, choć też nie jest to dokładny odpowiednik. Tłumacz słoweński wprowadza w opozycji do stwierdzenia tryb przypuszczający: „Zakaj naj bi mi bilo težko” (s. 100), próbując zachować imperatyw — obecny w oryginale (*falloire*), lecz w formie pytającej — dzięki partykule *naj* (*niech*).

Zawiłość czasów przeszłych wyrażających przyszłość w konstrukcji *subjonctif* przybliżył znacznie polski tłumacz, zachowując wątpliwość zawartą w *subjonctif* w czasowniku modalnym *móc* użytym w czasie przeszłym przez narratora wraz z amplifikacją na poziomie leksykalnym („mogłem przypuszczać”). To, co nastąpiło w czasie, o którym narrator opowiada, jest zaprzeszłe do czasu jego narracji (w oryginale został w tym celu użyty *subjonctif plus-que-parfait*), lecz przyszłe w stosunku do czasu relacjonowanych zdarzeń. W ten sposób powstał dystans między płaszczyzną zdarzeń a opowieścią, na którą składają się zdarzenia. Do pierwszej narrator należy jako uczestnik, do drugiej zaś — jako obserwator, który już wie, co się wydarzy. W słoweńskim zdaniu przypuszczającym zaciera się granica między uczestnikiem a obserwatorem na rzecz narratora wszechwiedzącego, podobnego do opowiadacza w bajce.

Zważywszy, że *Mały Książę* jest opowieścią różnorodną gatunkowo z założenia autora, to jednoznaczne określenie stosunku narratora do rzeczywistości przedstawionej osłabia możliwość gry gatunkami i znacze-

niami, jakie niosą one z sobą jako konwencje wypowiedzeniowe w literaturze. Każdy z nich zakłada bowiem innego adresata, odwołując się do skonwencjonalizowanego języka obyczajów percepcyjnych⁵⁷. Opowieść nawiązuje do adresata baśni i bajki zarówno opowiedzianą historią, jak i magią języka, w którym opowiadana jest przeszłość. Nie jest to jednak przeszłość powracająca cyklicznie, lecz wydarzenie jednorazowe, prawie mityczne, które może się powtórzyć tylko w narracji. Już sama postać Małego Księcia nawiązuje do Piotrusia Pana, bohatera opowiadania dla dzieci Jamesa Matthew Barriego. Nie jest jednak jak on uwolniony od ziemskich uczuć. Przeciwnie, szuka i uczy się ich, czując potrzebę współtworzenia wzajemnych więzów⁵⁸. Jego nauczycielami na Ziemi (dokąd przybywa po długiej podróży po kilku planetach) są Wąż, Zwrotniczy i Lis. Bajkowe maski alegoryczne zostały jednak pozbawione swych cech stereotypowych. Wąż bowiem mówi mu o samotności wśród ludzi, a Lis o korzyściach emocjonalnych, jakie przynoszą więzy uczuciowe. Zwrotniczy opowiada o bezcelowości ludzkich działań. W konfrontacji z nauką Lisa prawdziwym celem człowieka może być przywrócona zdolność współodczuwania, życie jeszcze dla kogoś innego poza sobą. Maski utraciły więc stałość alegoryczną, a wszyscy trzej nauczyciele są nosicielami sugestii filozoficznych.

Typy ludzkie spotkane na innych planetach: Król, Próżny, Pijak, Bankier, Latarnik, Geograf, nawiązują do tradycji emblematycznej i razem z postaciami wziętymi z bajki alegorycznej zmuszają odbiorcę do refleksji. Pokazują względność przesłanek, na podstawie których można by orzekać o kondycji człowieka i świata. Moment wieloznaczności przesłanek wprowadza komentarz narratora zawarty w sposobie tworzenia ciągłości narracyjnej, przypominającej raz reportaż, a innym razem powiastkę filozoficzną, gatunek posługujący się w przeszłości gatunkami prozy popularnej, a nawet przypowieść odwołującą się chętnie do alegorii.

Jan Szwykowski, którego przekład *Małego Księcia* doczekał się już 24. wydań od 1958 r., dążąc do podobnej wieloznaczności, co oryginał, stara się zachować ten sam typ dyskursu, odmienny na różnych poziomach opowieści. Będąc świadomym roli narratora i jego stosunku do świata przedstawionego, podobnie jak w oryginale, profiluje wypowiedź. Szczególnie dba o wydźwięk filozoficzny, sytuując przesłanie *Małego Księcia* w kręgu przewyżnianego egzystencjalizmu, nawiązując do pamięci translatologicznej *Dróg wolności* Sartre'a w języku polskim. Nie stroni, w pewnym sensie, nawet od nadinterpretacji, jak w komentarzu narratora do rozdziału XXV. Wygłaszana prawda uniwersalna o tym, że uzależniając się emocjo-

⁵⁷ Por. E. Balcerzan: *Popularność literatury a literatura popularna...*

⁵⁸ Por. W. Kopaliński: *Słownik mitów i symboli kultury*. Warszawa, PIW, s. 878, hasło: *Piotruś Pan*.

nalnie, człowiek ryzykuje cierpienie, w przekładzie stanowi twierdzenie, a nie wynik hipotezy: „Decyzja oswojenia niesie w sobie ryzyko łez” (s. 73).

Ivan Minatti w przekładzie słoweńskim zachował unaoczniającą funkcję czasowników oryginału, jak i charakter zdania: „On risque de pleurer un peu si l'on s'est laissé apprivoiser [...]” (s. 87), proponując: „Kdor se pusti udomaćiti, naj ve, da bo nekoč jokal” (s. 102), czyli: ‘Kto pozwoli się ośwoić, niech wie, że będzie kiedyś płakał’.

Częste nominalizacje wprowadzane przez polskiego tłumacza, konstrukcje imiesłowowe, naśladowanie oryginalnej formy *subjonctif* określają interpretację translatoologiczną nastawioną na odczytanie adresata wpisanego w tekst. Dla Jana Szwykowskiego najbliższym układem odniesienia translacyjnego jest polskie tłumaczenie *Kubusia Fatalisty i jego pana Diderota* oraz *Dróg wolności* Sartre’a, a szerzej egzystencjalizm francuski. Formy popularne literatury traktuje więc jako środek do wydobywania sensu filozoficznego.

Również Ivan Minatti, autor między innymi popularnego wiersza, będącego jego *credo* poetyckim, pt. *Nekoga moraš imeti rad* (‘Kogoś musisz kochać’), interpretował *Małego Księcia* w atmosferze przełamывanego pesymizmu egzystencjalistycznego. Mimo to, nie mogąc znaleźć w systemie języka słoweńskiego form samych w sobie przeznaczonych do wyrażania mobilności czy wielopłaszczyznowości myślowej, nie zdecydował się na posługiwanie się meandryczną składnią słoweńską stosowaną przez filozofów i naukowców ani sztucznymi dla tego języka wyrażeniami imiesłowowymi czy nominalizacją. Wybrał pozornie bardzo szeroki adres odbiorczy, upraszczając dyskurs oryginału oraz wydobywając strukturę bajki i reportażu. Mimo to w Słowenii książka ta odgrywa taką samą rolę, jak w Polsce i we Francji, zdobywając sobie różnych odbiorców. *Mały Książę* w Słowenii miał już 15 wydań w przekładzie Minattiego.

W kręgu tabu

W istocie idea tabu przeciwna jest przekładowi, który otwiera odbiorcę na obcość i nieznanie; tabu zaś zamyka jednostkę w kręgu podporządkowującej praktyki, dając poczucie bezpieczeństwa. Przekład stanowi zatem jego odwrotność, przekraczając różne granice, począwszy od granic języka. Paradoksalnie, rodzi się niepokój o tożsamość osoby, języka i zbiorowości zarówno na płaszczyźnie rozważań naukowych zwolenników przetłumaczalności, a także nieprzetłumaczalności, jak i w wypowiedziach publicystycznych oraz potocznych. Dopóki jednak istnieje potrzeba przekładu, obecna jest wola komunikacji, która po to, by być autentyczną, przekracza zakazane rewiry. Niedoskonałość języka jako środka komuni-

kacji stanowi równocześnie siłę wyrażającą się w elastyczności jego granic. Języki nie tylko oświetlają się — jak pisał Walter Benjamin⁵⁹, lecz również ewoluują. Dobre przekłady (równoważące element obcości i swojskości) uczestniczą w tym procesie, niszcząc tabu z zachowaniem obrazu świata oryginału w języku rodzimym.

Zakresy znaczeniowe tabu i inności, choć bliskie sobie, nie pokrywają się z uwagi na nacechowanie emocjonalne. Tabu odnosi się do tego, co budzi lęk, dlatego że nie poddaje się racjonalizacji z powodu barier obyczajowych, religijnych, społecznych; opiera się na magii, niekoniecznie pierwotnej. Odnosi się do irracjonalnego lęku przed innością. Inność o niemagicznym podłożu wywołuje niechęć, nieufność, dystans, lecz równocześnie ciekawość, a więc chęć poznania, podczas gdy przekroczenie tabu wiąże się raczej z chęcią sprawdzenia siebie. Inny jest w obu przypadkach cel podejmowanej transgresji i stopień prowokacji.

Przekład w służbie tabu jest zwykle złym przekładem, ponieważ nie oddaje sensu oryginału. Może jednak przyczyniać się do jego powstania za pomocą dokonywanych makrowyborów (na poziomie autor, utwór, idea), które sprawiają błędne wrażenie dominacji wartości, reprezentatywności określonych tekstów. Makro- i mikrowybory tłumacza należą do sfery jego etyki zawodowej, czyli wiążą się z funkcją pragmatyczną przekładu. Niewłaściwie (odnośnie do sensu i funkcji) dokonane mikrowybory mogą przynieść autorowi i tekstowi oryginału więcej szkody niż popularności.

Problem tabu w przekładzie jest ściśle związany z pragmatyką, która kieruje wyborami tłumacza: od wskazania autora, utworu, po dokonanie określonych transformacji translatorskich, łącznie z redukcją. Tłumacz odpowiada na pytania, w jakim celu obcy utwór zaistniał w kulturze rodzimej, jaką pełni lub może pełnić w niej funkcję, w jakim stopniu informuje o obcej kulturze i wrażliwości. Odpowiedzią jest zawsze struktura tekstu i funkcja estetyczna (wraz ze składającymi się nań leksyką, gramatyką, stylistyką we wzajemnej relacji elementów) wierna oryginałowi. Mimo że tłumacz dąży do wywołania w odbiorcy iluzji obcowania z oryginałem (z jego ideą, strukturą i atmosferą), będąc — bez wątpienia — drugim autorem⁶⁰, jest mistrzem sztuki przeglądania się w lustrze. Jego stosunek do wzorca określa chęć odtworzenia i podobieństwo uzależnione od jednostkowej oraz zbiorowej optyki kultury przyjmującej. Odbicie w przekładzie bywa najczęściej relatywnie wierne, oparte na podo-

⁵⁹ Por. W. Benjamin: *Zadanie tłumacza...*, s. 296, 298, 303.

⁶⁰ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 11—44 — na temat tłumacza jako drugiego autora.

bieństwie zmierzającym do odtworzenia sensu, wartości i funkcji komunikacyjnej oryginału. Zasada podobieństwa zakłada właśnie ekwiwalencję pragmatyczną przekładu.

Świadomość tłumacza jest zwielokrotniona dzięki znajomości co najmniej dwóch kultur i ich języków; pozwala mu to dokonywać wyborów translatorskich przekraczających granicę prostej rekonstrukcji. Za sprawą pamięci funkcjonuje on w dwóch przestrzeniach równocześnie: w przestrzeni oryginału jako jego odbiorca i w przestrzeni przekładu jako jego nadawca. Kieruje — mniej lub bardziej świadomie — odbiorem oryginału: zachowuje proporcje między sensem centralnym a peryferyjnym, między obcością a swojskością, aktualizując uśpione właściwości semantyczne w przestrzeni wewnętrznej tekstu.

Perspektywę optyczną po drugiej stronie lustra, czyli czytelnika przekładu, wyznaczają: tekst i kontekst źródłowy, kontekst kultury rodzimej oraz wrażliwość i wiedza tłumacza jako uczestnika obu kultur, co pozwala mu manipulować granicami odbić lustrzanych. Niepodważalnym nakazem w jego pracy jest przede wszystkim respektowanie tożsamości nadawcy oryginału i tekstu. Tak Stanisław Barańczak rozumie możliwość interwencji tłumacza tekstów artystycznych w znaczenia częściowe, pod warunkiem odtworzenia dominanty znaczeniowo-stylistycznej oryginału. Dominanta bowiem jest strukturalnym nośnikiem modelu świata, sensu utworu oraz stanowi o tożsamości osoby i tekstu przez nią stworzonego.

Rekonstrukcja modelu świata oryginału i jego funkcji jest nakazem opartym na zasadzie wierności bliskiej postawie wyznawcy. Funkcjonowanie tabu również oparte jest na wierności, jednak nakaz wierności w zakresie modelu świata w przekładzie nie ma wiele wspólnego z magią, jak to pierwotnie ma miejsce w ograniczeniach tabu. Równie silny, jak wierność, jest bowiem obowiązek zrozumienia i porozumienia. Wartość przekładu tkwi także w możliwościach inspiracyjnych, nawet wtedy, gdy wchodzi to w konflikt z wcześniej zakładaną pragmatyką tłumaczonego tekstu. Cel przekładu nie zawsze jednak jest odkrywczy (obojętnie, w jakim zakresie), bywa także utrwalający i potwierdzający walory oraz zjawiska kultury przyjmującej.

Semantyka słowa *tabu* łączy w sobie przeciwstawne znaczenia: tego, co święte, i tego, co przeklęte. Pochodzi — jak wyjaśnia Władysław Kopaliński — z języka Polinezyjczyków od słowa *tapu*. Brak słownego rozróżnienia przeciwstawnych znaczeń charakteryzuje również starożytnych Rzymian — według tego samego autora, ponieważ łacińskie *sacer*, choć bardziej kojarzone z religią niż z magią, wskazuje na oba znaczenia⁶¹. Labilność

⁶¹ Por. W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa, PIW, 1985, s. 1163.

semantyczna słowa *tabu* ujawnia się w dwukierunkowej praktyce językowej: podniosłym ustanawianiu reguł, wartości i działań oraz w przekleństwach deprecjonujących ustanowione świętości, powstałe uprzednio w celu stworzenia poczucia bezpieczeństwa we wspólnocie i możliwości jej harmonijnego działania.

W różnych zbiorowościach w zakres *tabu* wchodzi odmienne wyobrażenia, postawy i działania zarówno na poziomie makrokulturowym, jak i na poziomie jednostek składowych. Inne bowiem sfery życia stanowią potencjalne źródło zagrożenia stabilności wspólnoty ze względu na konkretne doświadczenia zmysłowe i umysłowe oraz związaną z tym odrębność kategoryzacji i konceptualizacji świata, jednostki i jej miejsca w świecie⁶². Wszystko to znajduje odzwierciedlenie w językach, w słowniku i gramatyce.

Tabu wyznacza granicę, której przekroczenie grozi skalarnie wymierzanymi sankcjami (od śmierci przez wykluczenie do napiętnowania). Zawsze jednak wyjątkowość, a także świętość, powstaje z przekroczenia normy. W ten sposób źródło kary i nagrody może tkwić w tym samym: wytworze, postawie, wartości, zachowaniu. Święty zwykle jest męczennikiem. Odrzuca zachowawcze bezpieczeństwo, stając się przeklętym i jednocześnie wybrańcem, przynależąc do innej reguły, światopoglądu, wartości. *Tabu* zatem z uwagi na swe ograniczenie staje się wyzwaniem.

Tabu jest nietykalne i nienegocjowane. Obiektem *tabu* pierwotnie był seks, rozdział płci, śmierć i lęk przed zmarłymi, obce i niezrozumiałe zjawiska, przedmioty nasymbolizowane, a szczególnie związane z kultem religijnym produkty jadalne, zwierzęta, przestrzenie (uroczyska, cmentarze, świątynie), wydzielone fragmenty czasu (np. zła godzina, dzień feralny), czynności, słowa, niektórzy ludzie (np. święci)⁶³. Lęk przed innością motywował tworzenie granic, toteż pole semantyczne słowa *tabu* uległo znacznemu poszerzeniu. Mīt o Bogu, który pomieszał ludziom języki, by nie dopuścić do zbudowania wieży Babel, wznosi jeszcze inną barierę niż te pierwotne. Język może także pełnić, w określonych okolicznościach, funkcję *tabu*, będąc wartością nienegocjowaną, gdy czynności puryfikacyjne utrudniają porozumienie, mimo że różnorodność językowych punktów widzenia świadczy o sposobie postrzegania świata, przeżywania, możliwościach mentalnych i bogactwie wyobraźni. Nietykalność *tabu* prowokuje, a jego przekroczenie stanowi wyraz niezgody na ograniczenie w kręgu tego, co znane.

⁶² Por. E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, PAN, 1995; B. Tokarz: *Kognitywne możliwości przekładu*. W: *Przekład a współczesne teorie translatologiczne*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 1998, s. 73–81.

⁶³ Por. *Słownik religioznawczy*. Warszawa, Wydawnictwo Współczesne, 1988, s. 271.

Wyzwaniem jest również przekład, jego potrzebę bowiem zrodziła chęć komunikacji, porozumienia się ponad granicami fizycznymi i mentalnymi. Tłumacz ma obowiązek przekraczania granic rodzimej wiedzy i wrażliwości, lecz wobec tabu w obcej i własnej kulturze zachowuje się ostrożnie, stosując mechanizm autocenzury, nie tylko z konieczności podporządkowania się zbiorowości, lecz przede wszystkim ze względu na możliwość zrozumienia przez odbiorcę rodzimego obcej kultury, rozszerzenie jego wiedzy i wrażliwości. Niekiedy przyjmuje skrajną postawę, pomija wątpliwe fragmenty (np. Tadeusz Boy-Żeleński, tłumacząc *Mieszczanina szlachcicem* Molière'a; Grzegorz Łatuszyński i Maryla Łatuszyńska w przekładzie powieści Vulecicia *Żarliwość i gwałt*), obawiając się odrzucenia przez odbiorcę docelowego całości tekstu i kultury, w którą jest wpisany. Częściej jednak oswaja element obcości za pomocą konwencji języka przekładu; kreatywnie uzupełnia brakujące we własnym języku ogniwa w zakresie ekspresji, wyobraźni, wrażliwości, a także stylu komunikacji (np. wkład Boya-Żeleńskiego w upowszechnienie literatury francuskiej i dyskursu erotycznego, tłumaczenia innych niż chrześcijańskie ksiąg świętych, przekłady prozy de Sade'a i Bataille'a, odkrycie Słownicom przez Pretnara polskiego renesansu wraz z jego cielesnością, Jeża zmagania z modalnością w prozie Mrożka, przybliżenie Polakom filozofii hinduskiej w polskim przekładzie prozy Rabindranatha Tagorego *Dom*).

Autocenzura wymuszana jest zwykle stopniem akceptowalności i zrozumienia obcej literatury, systemem językowym i własną wrażliwością tłumacza (np. poezja Szymborskiej w przekładzie różnych tłumaczy słoweńskich: Rozki Štefan, Tonego Pretnara, Katariny Šalamun-Biedrzyckiej, Nika Jeża i Jany Unuk). Ta ostatnia kieruje przede wszystkim wyborem na poziomie autora i utworu⁶⁴, a wybór konkretnych rozwiązań translatorskich jest ich konsekwencją.

Różny jest stopień przekraczania granic językowych, podstawowe bowiem dla tłumacza trudności mieszczą się w semantyce leksykalnej (podstępnej w językach blisko spokrewnionych), konwencjach pragmatycznych i w gramatyce. Utrudniają one dostęp do kultury wyjściowej odbitej w języku.

Sferami naznaczonymi tabu są najczęściej w europejskim kręgu kulturowym: erotyka, religia, ojczyzna, hierarchia społeczno-polityczna, niwelujące się obyczaje (narodziny, zaślubiny, śmierć), rodzina (ojciec, matka),

⁶⁴ Por. B. Tokarz: *Czesław Miłosz w przekładzie Tonego Pretnara*. W: *Przekład artystyczny*. T. 2. Red. P. Fast. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1991, s. 106—117 — na temat wyborów translatorskich; Eadem: *Wielojęzyczność poezji Czesława Miłosza (na przykładzie tłumaczeń: słoweńskiego i francuskiego)*. W: *Przekład artystyczny*. T. 5. Red. P. Fast. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1993, s. 51—62 — na temat wyborów tłumaczy w perspektywie różnych kultur.

jednostka wraz ze swą podmiotowością (intymność), język. Pojemność semantyczna, a nawet wewnętrznie sprzeczna waloryzacja pojęć i wyobrażeń, sprawiają, że wymagają one potwierdzenia jako święte i jako przekłete. Akceptowalność nadaje im wiara, wyznawany światopogląd, prowokując jednocześnie swe przeciwieństwo — niewiarę.

W przekładzie spotykają się z sobą co najmniej dwie kultury — zbliżone, dopełniające się lub przeciwstawne — w dwóch różnych językach. Obowiązujące w nich systemy światopoglądowe, logiczne (np.: logika dwuwartościowa, wielowartościowa i sprzecznościowa) oraz systemy wartości wpisane są w leksykę, w gramatykę i w sposoby ich użycia, związane z charakterystycznymi dla danych kultur stylami komunikacyjnymi. Przyciągają uwagę swą innością, nieznanymi obszarami, wzbudzając równocześnie niepokój. Obawa wiąże się z wykluczeniem czy napiętnowaniem osoby (tłumacza), jak również zbiorowości, do której należy autor tłumaczonego tekstu. Takie drastyczne ewentualności mogą nastąpić w sytuacji niezrozumienia wywołanego przekładem lub w przypadku jego absolutnej nieakceptowalności przez kulturę przyjmującą ze względów etycznych, religijnych, politycznych, a także obyczajowych. Dlatego tłumacz znając granice komunikacyjne w jednej i w drugiej kulturze, nie chcąc naruszyć tabu, stosuje autocenzurę, najczęściej w postaci redukcji lub peryfrazy.

Każda cenzura stanowi redukcję, a autocenzura stawia tłumacza przed dylematem etycznym, oznaczającym zawieszenie między wiernością wobec tożsamości osoby, tekstu i kultury a zrozumieniem i akceptowalnością przez odbiorcę kultury przyjmującej.

Redukcje tekstu oryginalnego są najczęściej wynikiem działania autocenzury z obawy przed odrzuceniem i niezrozumieniem, choć zdarza się też, że ich przyczyna tkwi w niewiedzy.

Polscy tłumacze powieści chorwackiego pisarza z Sarajewa Andjelka Vuletica *Dan hapšenja Vile Vukas* w przekładzie wydany w Polsce w 1994 r. pt. *Żarliwość i gwałt. Ballada współczesna* dokonali dwóch znaczących zabiegów na tekście oryginału: zmienili tytuł i pominęli drastyczne opisy w części epickiej tej ballady. Służą one temu samemu celowi — pokazaniu współczesnej tragedii sarajewskiej, choć akcja powieści rozgrywa się w nie tak dawnej przeszłości. Optyką tłumaczy kierował założony przez nich system oczekiwań polskiego odbiorcy. Składa się nań: obraz słonecznej, wakacyjnej byłej Jugosławii z okładki książki przedstawiającej ładną, opaloną dziewczynę, obrazy z *Uskoków* Tomasza Jeża i z reportaży telewizyjnych o wojnie na Bałkanach. Empatia z ginącymi tam ludźmi w bratobójczej wojnie spowodowała, że uznali oni wierność oryginałowi za szkodliwą dla obrazu kultury sarajewskiej i chorwackiej, a także dla recepcji twórczości pisarza, który tworzy w obronie godności, wrażliwości i człowieczeństwa. Redukcja została spowodowana obawą przed niezrozumiałością i brakiem akceptacji

kultury ze względu na przedstawione w powieści okrucieństwo jako cechę szczególną kultury wyjściowej⁶⁵.

Paradoksalność tego zjawiska tkwi w dokonany przez tłumaczy przemilczaniu w imię źle rozumianej sympatii w stosunku do autora i kultury oryginału. Pośrednio utwór został zafałszowany w większej mierze przez redukcję znacznych fragmentów tekstu niż przez zmianę tytułu, w którym kontaminacji ulega wakacyjne wyobrażenie Chorwacji i okrucieństwo, co stanowi pierwszą sugestię ku ustanowieniu sensu utworu. Koncentrując się na przyjaznym stereotypie, tłumacze wybrali strategię popularyzacyjną, a nie poznawczą. Przekład, podobnie jak: „Tekst nie tylko opiera się na pewnej kompetencji, lecz również do wytworzenia pewnej kompetencji się przyczynia”⁶⁶. W tym jednak przypadku kompetencja odbiorcza opiera się na fałszywych przesłankach, wynikających z przemilczenia. Podtytuł natomiast pełni wyraźnie funkcję informacyjną o strukturze gatunkowej utworu prozatorskiego. Ma swe źródło w amplifikacji, ujawniając kierunek interpretacji translatorskiej.

Również świadomą redukcję stanowią pominięcia fragmentów *Dzienników* Witolda Gombrowicza w tłumaczeniu Mladena Pavičića na język słoweński. Nie prowadzi ona jednak do tak zniekształcających efektów, jak w przypadku tłumaczenia powieści Vuletica, ponieważ nie dotyczy sfery tabu. Tłumacz z pewnością obawiał się — tak jak tłumacz sarajewskiej ballady — niezrozumienia ze strony odbiorcy, tym razem słoweńskiego. We wstępie do *Dzienników* określił kryteria swego wyboru jako: własną wrażliwość, chęć pokazania różnorodności utworu oraz metatekstowość *Dzienników*, co nie narusza prawa tłumacza. Zabrakło, niestety, kryterium odnoszącego się do słoweńskiego procesu historycznoliterackiego, ponieważ — sądząc z przekładu — tłumacz nie brał go pod uwagę. Zatarciu uległa więc wyraźna literackość oryginału na rzecz paraliterackości gatunku i takiej jego roli w tradycji i praktyce słoweńskiej. Decyzja tłumacza nie wynikała z jego niewiedzy ani lęku przed naruszeniem tabu, lecz z założeń pragmatycznych. Słoweński *Dnevnik* Gombrowicza (czyli wybór z *Dzienników*) pełni przede wszystkim funkcję informacyjną, będąc świadectwem historycznoliterackim⁶⁷.

Natomiast w wyborach wierszy Kosovela autorstwa Mariana Piechala dominuje jedno kryterium: informacja poetycka o nieznanym w Polsce poecie. Odbiorca otrzymał jednak informację nie do końca prawdziwą, mocno zapośredniczoną w stereotypie słoweńskiej *terra incognita*.

⁶⁵ Por. A. Vuletić: *Żarliwość i gwałt*. Tłum. G. Łatuszyński, M. Siwowska-Łatuszyńska. Warszawa, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, 1994.

⁶⁶ U. Eco: *Lektor in fabula...*, 1994.

⁶⁷ Por. W. Gombrowicz: *Dnevnik*. Prev. M. Pavičić. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1998.

Zakresy znaczeniowe tabu i stereotypu się krzyżują. U ich podstaw leży niewiedza i lęk, które nie są racjonalnie ani realnie motywowane, lecz mają siłę oddziaływania, jaką daje nacechowanie emocjonalne. Dlatego w praktyce i refleksji przekładowej granica między tabu a stereotypem, tabu a innością ulega często zatarciu. Ponadto tabu nie zawsze łączy się z transgresją i radykalną prowokacją czytelnika przekładu. Dla tłumacza jednak stanowi barierę trudną do przekroczenia już na poziomie wyboru autora i utworu, szczególnie w zakresie religii, seksu, godności ludzkiej, a także narodu rozumianego jako świętość. Stereotyp stanowi nieco inne wyzwanie translatorskie, jego sukces bowiem zależy od kompetencji, perswazyjności i talentu literackiego, polega na odczarowaniu nieznanego w innym języku.

Szczególnym przykładem redukcji na podstawie stereotypu nieznanego jest usunięcie w jednym z wierszy Kosovela pt. *Kalejdoskop* połowy tekstu. Decyzja taka nie jest niczym motywowana. Najprawdopodobniej wynika z korzystania przez tłumacza z wersji francuskiej wiersza w przekładzie Marca Alyn, ponieważ w tłumaczeniu francuskim z 1965 r. pominięty został ten sam co u Piechala fragment. Ponadto zachodzi bezpośrednia zależność tłumaczenia od konceptualizacji oryginału w języku francuskim: w oryginale, na przykład, frazie „Ne oživljajte mrtveca!” („Nie ożywiajcie umarłego”) w wersji francuskiej odpowiada „Ne ranimez pas le mort...” („Nie ożywiajcie/reanimujcie umarłego”), a w polskiej — „Nie rozniecaciej śmierci...”. Odejście polskiego tłumacza w kierunku śmierci mogło być wynikiem pominięcia semantycznie różnicującej funkcji rodzajnika francuskiego: *la mort* znaczy ‘śmierć’, a *le mort* — ‘umarły’. Tłumacz korzystał z przekładu francuskiego przypuszczalnie z dwóch przyczyn: z powodu trudności dotarcia do oryginału oraz kierując się dowartościowującym stereotypem literatury francuskiej. Ten typ redukcji czy też błędu tłumacza nie ma żadnego związku z tabu ani z autocenzurą⁶⁸. Tłumacz dokonał wyboru wierszy poety słoweńskiego, chcąc przedstawić twórcę już znanego poza granicami Słowenii, a nieznanego w Polsce. Jeżeli tak, to nie chodziło tylko o system oczekiwań odbiorcy rodzimego.

Przekłady twórczości Vaclava Havla na język polski mogą stanowić przykład konfrontacji tłumacza z tabu politycznym dysydenta. Tłumacz rozszerzył jego wartościujący charakter na inne sfery życia — rodzinnego, artystycznego, dopuszczając się manipulacji, z którą trudno dyskutować

⁶⁸ Por. S. Kosovel: *Kalejdoskop*. Tłum. M. Piechal. W: *Antologia poezji słoweńskiej*. Wybór i oprac. M. Piechal. Wstęp J. Magnuszewski. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1973, s. 216, 217; Idem: *Kaléidoscope*. In: *Kosovel. Présentation, choix de textes, adaptation par M. Alyn*. Paris, Ed. Seghers, 1965, s. 190; Idem: *Kalejdoskop*. In: S. Kosovel: *Zbrano delo*. Knj. 2. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana, DZS, 1974, s. 166, 167.

bez naruszenia obrazu przywódcy funkcjonującego w wyobraźni społecznej. Jak pisze Anna Car:

W przypadku Havla paradoks, który — jak sam niejednokrotnie twierdził — rządził jego życiem, sprawił, że został on przywódcą politycznym, że otrzymał to, czego w 1975 roku nie pragnął — władzę. Powstała tym samym paradoksalna sytuacja modelowa: pisarz był interesujący jako polityczny, polityk przestaje być interesujący jako pisarz⁶⁹.

Przekład może więc utrzymywać tabu obcej kultury lub autocenzurować rodzimą, jak miało to miejsce w tłumaczeniu przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego komedii Molière’a pt. *Mieszczanin szlachcicem*. W akcie II komedii tłumacz dał popis kunsztu translatorskiego w przekładzie scen kłótni między nauczycielami pana Jourdain, które korespondują ze znanymi z analiz Bachtina *cries de Paris*. Boy, nie tracąc nic z familiarnego humoru oryginału, odnajduje polskie odpowiedniki francuskiego *argot*, przy czym znajduje je zawsze w tym samym kręgu semantycznym, jaki proponuje oryginał⁷⁰. Następuje tylko przesunięcie w tle między znaczeniem centralnym a peryferyjnym. Likwidacji ulegają natomiast wulgaryzmy związane z kultem Matki Boskiej, zbyt drastycznie naruszające polskie tabu religijne, w którym sumują się uczucia religijne, rodzinne i patriotyczne⁷¹.

Kult maryjny stanowi między innymi o specyfice polskiego katolicyzmu i — jak zauważa Elżbieta Tabakowska — wpisany jest w gramatykę języka polskiego w postaci deminutiwów podporządkowanych metaforze pojęciowej oznaczającej: małość, swojskość, bezpieczeństwo, przychyłność, dobro, łagodność; szczególną natomiast formę stanowi polski nadsuperlatiwus — Prze|naj|świętsza (w połączeniu z deminutiwem) Panienka⁷². Tabu zbudowane ze sprzeczności mocy i łagodności jest przywłaszczane w języku i odczuwane jako bliskie, będąc mniej podatnym na zabiegi karnawalizacyjne. Ponadto pełni w tradycji ważną kulturowo funkcję scalającą.

Redukcja integralności oryginału w imię przestrzegania tabu, obojętnie jakiej sfery dotycząc, **zniekształca tekst, niezależnie od motywacji takiego działania. Przekład służy bowiem dialogowi kulturowemu**,

⁶⁹ Por. A. Car: *Polityk w przekładzie*. W: *Polityka w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 1996, s. 190.

⁷⁰ Por. Molière: *Le Bourgeois gentilhomme. La Comtesse d’Escarbagnas*. Paris, Ed. Bordas, 1969, s. 44—48 oraz Idem: *Dzieła*. T. 3. Tłum., oprac. i wstęp T. Żeleński (Boy). Warszawa, PIW, 1968, s. 334—337.

⁷¹ Por. Molière: *Le Bourgeois...*, s. 76 (od Notre Dame) oraz Idem: *Dzieła...*, s. 371.

⁷² Por. E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład, język, kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin, UMCS, 2002, s. 25—34.

w którym sprzeczności nie powinny być niwelowane. Jednak tradycyjna moc tabu wielokrotnie jest nie do przekroczenia przez tłumaczy, bynajmniej nie z powodów językowych.

Osobną przestrzeń tabu stanowi obyczajowość, a w jej granicach erotyka. Erotyka tylko pozornie przynależy wyłącznie do obyczajowości; stanowi część filozofii bytu. Zapewnia bytowość istnieniu, będąc równocześnie jej przekroczeniem, transcendencją przedmiotu i transcendencją podmiotu mającego świadomość swej przedmiotowości pomieszczonej z wolą podmiotowości. Dlatego erotykę kwalifikuje się zwykle obyczajowo i wiąże z ludzką intymnością oraz normą jej wyrażania w wybranym kulturowo i historycznie czasie. Różnice w jej doświadczaniu wynikają z przyjętej zasady obyczajowej i światopoglądowej. Teksty religii i nauki (kształtujące światopogląd zbiorowości i jednostki) nie stronią od doświadczenia erotycznego (między innymi ekstazy), choć jest ono opatrzone licznymi ograniczeniami. Będąc wyzwaniem, wskazują na transgresję umożliwiającą poznanie, zrozumienie i wzbogacenie. Zmieniająca się w tym zakresie norma intymności — widoczna najsilniej w wyznaniu lirycznym, w wielu formach monologu wewnętrznego w prozie, w scenicznym *solliloquium*, a także w Bachtinowskim słowie uprzedmiotowionym bohaterów — wykazuje, co najmniej, dwie tendencje: otwarcie się na drugi podmiot oraz dominację własnej podmiotowości, która w imię wyjątkowości przekracza obowiązujące w danym momencie konwencje.

Tłumacz, sięgając po obce utwory literackie z „tematem erotycznym”, kieruje się odmiennymi względami w zależności od obiegu artystycznego, a więc od odbiorcy, dla którego przekład ma być przeznaczony. Jego zamiarem jest wzbogacenie wrażliwości czytelnika rodzimego w zakresie wymienionej tendencji, często sensacja oraz rynkowość tematu przyzwalającego intelektowi na fascynację ciałem. U niedoświadczonego odbiorcy zaciera się granica między pornografią a literaturą wartościową estetycznie i światopoglądowo, ponieważ jego interpretacja pozostaje na powierzchni utworu. **Tłumacz narusza więc najczęściej tabu własnej kultury** już przez wybór tekstu, niezależnie od tego, jaka motywacja nim kieruje, a również od tego, czy jest to literatura o miłości, czy prezentacja scen i sytuacji pornograficznych. Skoro jednak zdecydował się przekroczyć granice tabu własnej kultury, to stosowanie tabu w przekładzie nie ma racji bytu. Rekonstrukcja w przekładzie modelu świata wpisanego w oryginał, jak również zgodność z oryginałem w zakresie pełnionej funkcji nie są regułą z powodu różnego stopnia obecności autocenzury w świadomości tłumacza oraz cenzury narzuconej przez język i tradycję ekspresji literackiej w kulturze docelowej. Odmiennie literatury dysponują bowiem różnymi możliwościami językowej ekspresji doświadczania erotycznego po

to, by mogły stanowić środek dostatecznie wyrażający dwuaspektowość doświadczenia erotycznego, czyli jego charakter obyczajowy i filozoficzny. Zwykle takie możliwości mają literatury o pełnym procesie historycznoliterackim, które nie rozwijają się w rytmie skokowym, lecz ciągłym.

W literaturze polskiej proces historycznoliteracki ma charakter umiarkowanie ciągły w całym swym przebiegu, co wiąże się w znacznej mierze ze statusem historyczno-politycznym państwa i narodu. Tradycja państwowości i różnice cywilizacyjne prawdopodobnie sprawiły, że w literaturze polskiej nie ma liryki podobnej do liryki prowansalskiej, epiki rycerskiej typu *chansons de gestes* czy poezji odpowiadającej — w owych latach — wartościom wierszy François Villona (z jej rubasnością, sarkazmem, cielesnością, ironią, nieoczekiwanym liryzmem i intelektualną kontestacją). Znakomicie zdawał sobie z tego sprawę, w tradycji polskiej translatorki, Tadeusz Boy-Żeleński.

W przekładach arcydzieł literatury francuskiej kierował się zasadą uzupełnienia i wzbogacenia polskiego procesu historycznoliterackiego o brakujące w nim — jego zdaniem — ogniwa. Starał się przenieść do języka polskiego kanon literatury francuskiej. Mimo ogromnej świadomości translatorskiej, mając kreatywną potrzebę przekroczenia i odrzucenia konwencji ówczesnego społeczeństwa polskiego, nie przetłumaczył prozy de Sade'a. Nieobecność de Sade'a w kanonie literatury francuskiej przez cały XIX w. może stanowić jedną z przyczyn jej pominięcia przez tłumacza. Innego powodu można by poszukiwać w obawie przed odrzuceniem przekładu, do odbioru którego czytelnik polski nie był przygotowany. Nie można jednak stwierdzić, że polskie tabu obyczajowe ograniczyło wybór tłumacza, przetłumaczył bowiem *Żywoty pań swawolnych* Brantôme'a, a w *Słówkach* wielokrotnie wyśmiewał polską pruderię.

Boy tłumacząc literaturę francuską, niewątpliwie przyswoił polszczyźnie obce arcydzieła, wzbogacił wrażliwość estetyczną, sensualną i poznawczą oraz ubogacił słownictwo i ekspresję, bodaj najbardziej zaniedbane od czasów Morsztyna, służące wyrażaniu doznań erotycznych. Niejednoznaczny jest fakt, że pozostawił nieprzetłumaczoną prozę de Sade'a. Autor nieobecny w kanonie literatury francuskiej znalazł się w nim i zapanaował dopiero nad XX w. — jak chciał tego w 1909 r. Guillaume Apollinaire — z różnym skutkiem. Tłumacz i autor wstępu do *Zbrodni miłości* de Sade'a Jerzy Łojek tak pisał w 1971 r.:

Zainteresowanie życiem i twórczością Sade'a — i to z wielu punktów widzenia: historii literatury, historii myśli społecznej, stosunków społecznych i obyczajów, filozofii, seksuologii, psychologii — rosnąć poczęło w wielu krajach Europy i w Ameryce z niespodziewaną siłą. [...] Wokół wartości i sensu moralno-filozoficznego jego dzieł trwają ciągłe dysku-

sje, chociaż drastyczne obscena zawarte w najwybitniejszych utworach markiza utrudniają, a nawet zupełnie uniemożliwiają szersze ich upowszechnienie⁷³.

Obscena de Sade'a pełne wulgaryzmów zbudowane są na zasadach poetyki szoku. Ich celem jest ujawnić dramat człowieka istniejącego między przymusem ciała a swobodą intelektu, konwencją a oryginalnością, polityką a autentycznością. Przykład Łojka spełnia zamierzenie oryginału i pozostaje w kręgu słownictwa obscenicznego, które w języku polskim nie jest zbyt bogate. Ważnym jego aspektem jest historyczność.

Jeszcze trudniejsze zadanie mieli tłumacze prozy narracyjnej i esejów Georges'a Bataille'a: Jerzy Lisowski, Julian Rogoziński, Tadeusz Komentant, Wojciech Gilowski, Maria Wodzyńska-Walicka, Ireneusz Kania, Maryna Ochab, Krzysztof Matuszewski, Bogdan Banasiak i inni. Ujawnienie miejsca erotyzmu w filozofii autora *Madame Edwardy* utrudniają w języku polskim braki w zakresie leksykalnym, morfologiczno-składniowym i stylistycznym, uniemożliwiające często rekonstrukcję korespondencji między ekspresją *Historii oka* czy *Błękitu nieba* a inspiracją myślami de Sade'a, Hegla, Nietzschego i Heideggera w egzystencjalistycznych esejach Bataille'a⁷⁴. Konkretnie mikrorozwiązania tłumaczy składają się na odtworzenie skomplikowanej budowli filozoficznej. Tłumacze są w znacznej mierze kodyfikatorami w zakresie dyskursu erotycznego i sposobu jego użycia w wykładzie egzystencjalistycznym. Przekraczając tabu tematu, kreują nowe słownictwo i styl mówienia. To w języku wyraża się przekonanie autora o człowieczeństwie objawiającym się w doświadczeniu *sacrum*, do którego zbliża się jednostka: w doświadczeniu śmierci, wobec którego pozostaje człowiek samotny i milczący, oraz w doświadczeniu erotycznym, które przekracza granice „ja”. Stany te łączy poczucie nadmiaru, wykraczania, w szczególnie sposób skondensowane w erotyzmie⁷⁵, bo „Moje stanowisko — pisze autor *Historii oka* — polegające na zakwestionowaniu całego człowieka — całokształtu jego danej konkretnie rzeczywistości — zdziwi każdego z chwilą, gdy zajmie się dziedziną wyklętą *par excellence*”⁷⁶.

⁷³ J. Łojek: *Wstęp*. W: D.-A.-F. De Sade: *Zbrodnie miłości*. Wstęp i tłum. J. Łojek. Wyd. 2. Warszawa, PIW, 1991, s. 6—7.

⁷⁴ Por. G. Marcel: *Odrzucenie zbawienia i wywyższenie człowieka absurdu*. W: G. Marcel: *Homo viator*. Tłum. P. Lubicz. Warszawa, PIW, 1959; Z. Bieńkowski: *Egzystencjalista nawiedzony*. Przedmowa. W: G. Bataille: *Literatura a zło*. Tłum. M. Wodzyńska-Walicka. Kraków, Oficyna Literacka, 1992, s. 5—14.

⁷⁵ Por. K. Matuszewski: *Wstęp*. W: G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Tłum. O. Hedemann. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1998, s. 7—43.

⁷⁶ G. Bataille: *Słowo wstępne*. W: G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Tłum. I. Kania. Kraków, Oficyna Literacka, 1992, s. 11.

Przekraczanie tabu przez tłumacza jest równocześnie rekonstrukcją przekraczania go przez autora. W pełni więc musi zaktualizować wszystkie swe kompetencje: językową (np. granice wymiany znaczeń cząstkowych w reekspresji sensu), encyklopedyczną (np.: wiedza historyczno-literacka, filozoficzna i kulturowa dotycząca obu kręgów językowych), logiczną i retoryczno-pragmatyczną (czyli tradycja tekstowa dyskursu rodzimego i dyskursu oryginału). Unaocznieniem kompleksowości kompetencyjnej tłumacza jest wypowiedź Tadeusza Komendanta, doświadczonego w przekładach twórczości Bataille'a i innych tekstów francusko-języcznych, literackich i naukowych:

Motto *Madame Edwardy* wprowadza perspektywę heglowską. Ale od razu zapowiada, że będzie kontynuować nie „travail du concept”, mówiąc pracę negatywności, lecz „dzieło śmierci”. Hegel odwrócił się, chciał trzymać śmierć na dystans. I ten dystans interesuje Bataille'a, zgodnie z określeniem Derridy „różnica sensu oddzielająca sens od pewnego nonsensu”. On nie odwraca się, choć *Madame Edwarda* „była całkowicie czarna, prosta, zatrwajająca jak jama”. I ta jama, ten grób czeka pośrodku arkady. To, co przetłumaczyliśmy jako „arkadę”, by ocalić sens przy pomocy gry słów (arkada — Arkadia; „et in Arcadia ego...”), po francusku zostało określone jako „arche”: Łuk; i tylko to, że słowo odstaje od rzeczy („arche” to łuk mostowy, łuk architektoniczny to „arc”, zazwyczaj zresztą „de triomphe”) wskazuje, że nie o sam łuk chodzi, ale o prazasadę wszechrzeczy, *arche*. „*Seul des hommes à passer, le néant de cette arche*” — arche jest nicością, drzwiami na obustronną pustkę⁷⁷.

Esej jest przykładem uważnej interpretacji idei i intencji tekstu przekładanego z wykorzystaniem umiejętności, talentu i wiedzy posiadanej przez tłumacza. Unaocznia ponadto proces tłumaczenia w trzech jego etapach: rozumienia, dewerbalizacji i reekspresji. Faza dewerbalizacji pozwala na potencjalne zaistnienie przekładu: tekst w drugim języku jest już w pamięci tłumacza, choć nie zapadły jeszcze ostateczne decyzje redakcyjne, dotyczące reekspresji. Towarzyszy wtedy tłumaczowi rodzaj „niegotowości”; upewnia się, co do ostatecznego kształtu utworu, dokonując weryfikacji swego zrozumienia w ciągu licznych asocjacji, w czym doznaje jako „drugi autor”⁷⁸ chęci utożsamienia się z intencją autora, odczucia jego kreacyjności:

⁷⁷ T. Komendant: *Batalia*. „Literatura na Świecie” 1985, nr 10, s. 272—273.

⁷⁸ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...* — autorka opisuje tekstowo-stylistyczne ślady pracy twórczej tłumacza, nazywając go „drugim autorem”. W przeciwieństwie do mnie, nie interesuje ją proces tłumaczenia, lecz wyłącznie jego wytwór. Sądzę, że warta podkreślenia jest także potencjalność wytworu obecna w fazie dewerbalizacji.

W pisaniu Bataille'a nieustannie jest obecna perspektywa kogoś, kogo „skazano na męczarnię”: „w jego zawężanym horyzoncie każda rzecz, każda twarz nabiera przytłaczającego znaczenia i przyczynia się do zaciśnięcia kleszczy, z których nie czas, by się wyrwać”. (Mogę powiedzieć, że za sprawą Bataille'a doświadczyłem tego stanu, tłumacząc *Błękit nieba*. [...]) Jeśli istotnie Bataille pisze z głębi własnego grobu, oddanie tego po polsku wymaga przyjęcia podobnej perspektywy. [...] w głowie wirowały fragmenty zdań Bataille'a, nie dawały możliwości spoczynku, skazywały na męczarnię. [...] Było jak gdyby tak: jeśli pisanie zażęgnuje szaleństwo — „Do pisania zmusza mnie, mam wrażenie, lęk, bym nie oszalał” — wówczas, w moim przypadku, niezbędny demontaż tego pisania owo szaleństwo wyzwała)⁷⁹.

Intersubiektywny charakter przekładu wynika bowiem ze spotkania się dwóch osobowości, należących do odmiennych kultur. Jest to spotkanie oparte na transgresji wyobraźni⁸⁰ i wyobrażeń w planie jednostkowym i zbiorowym, która jest możliwa dzięki empatii tłumacza w stosunku do tekstu i jego autora. Empatia nie wchodzi w zakres kompetencji przekładowych, lecz stanowi o możliwościach komunikacyjnych człowieka. Motywując także makro- i mikrowybory translatorskie, zezwala na przekraczanie granic nie tylko w duchu Bataille'owskim.

Ustanawianie tabu w kulturach wiąże się z lękiem wywołanym różnymi możliwościami zagrożenia, mniej lub bardziej konkretnego. Znajomość przyczyny zagrożenia i sposobu jego usunięcia nie pozostawia miejsca na irracjonalizm tabu, jego utwierdzenie bowiem wymaga wiary. Mechanizm uwierzytelnienia lęku przez wiarę znany jest zarówno kulturom prymitywnym, jak i cywilizacjom rozwiniętym. Zmienia się tylko jego stopień bezpośredniego ujawnienia, inne są sposoby oddziaływania na podświadomość i na świadomość. W równym stopniu wiedza i niewiedza przyczyniają się do tworzenia tabu, które za obietnicę stabilności przyczynia się do manipulacji, a w najlepszym wypadku — do redukcji oczekiwań, kreacji i działań. Redukcja oznacza zawsze ograniczenie przez wybór jednego z dwóch, jednego z wielu lub kilku z wielu. Choć tradycja skazuje człowieka na wybór, to założenie własnej wolności łagodzi ten wyrok nazwany przez Jeana-Paula Sartre'a „wyborem tragicznym”⁸¹.

Postawiona na początku hipoteza traktująca przekład jako jeden ze środków dekonstrukcji tabu może ujawniać się także w procesie komunikacji literackiej. Przekład artystyczny jako wytwór żyje swym własnym

⁷⁹ T. Komendant: *Batalia...*, s. 277, 278.

⁸⁰ Por. A. Legeżyńska: *Przekład jako rzecz wyobraźni*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 216—239.

⁸¹ Por. J.-P. Sartre: *Drogi wolności*. Tłum. J. Rogoziński. Kraków, Zielona Sowa, 2005.

życiem, uniezależniając się szybko od tłumacza, a jego nazwisko bywa niezauważalne w odbiorze powszechnym. Zwykle jednak tłumacz właśnie czyni starania o jego publikację, mając mniejszy lub większy wybór w tym zakresie. Od miejsca wydania zależy recepcja obcego tekstu (powszechna lub marginalna), a tym samym możliwość wejścia w dialog z kulturą rodzimą i aktualną twórczością literacką, a także kierunek jego konkretyzacji, czyli faktycznego życia przekładu, podobnie jak każdego tekstu literackiego.

Przekłady literatury polskiej (przede wszystkim poezji) Tonego Pretnara na język słoweński zajmują ważne miejsce w tamtej kulturze. Publikowane były w samodzielnych wydaniach książkowych w znaczących wydawnictwach słoweńskich, a także w czasopiśmie. Wszystkie rozpoczynały swe istnienie w kalendarzach tłumacza, towarzysząc mu na co dzień. Pośmiertnie opublikowano rozproszone przekłady w formie druków zwartych, umieszczając informację o ich pierwodruku. Zwraca uwagę różnorodność miejsc tych publikacji. W dwóch przypadkach jednak miejsce publikacji i zawartość tekstu istnieją w związku sprzecznym. Sprzeczność dotyczy: wartości, tematyki i ogólnie sensu oraz modelowego odbiorcy⁸² i ideologii pisma. Oczywiście, powstała sytuacja dialogowego napięcia mogła być wynikiem zarówno przypadku, jak i celowego działania tłumacza, mającego dar humoru i ironii.

W 1971 r. Tone Pretnar wydrukował jeden z wcześniejszych swych przekładów — sonet Juliusza Słowackiego zaczynający się incipitem *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...*, w lokalnej gazecie „Tržaški tekstilec”. Krąg odbiorców pisma stanowili w większości czytelnicy o różnym doświadczeniu lekturowym, raczej nieprzygotowani do rozumienia i odczuwania zawilego konceptu i metaforyki Słowackiego, jak również obcy był im ezoteryzm polskiego poety. Pretnara urzekła forma sonetu i obraz wysublimowany, obraz kobiety kochanej platonicznie, który uzupełniał mu brakujące ogniwo rodzimej kultury, mimo istnienia *Sonetów nieszczęścia* Prešerna.

Natomiast w 1987 r. opublikował inny sonet, tym razem Jana Andrzeja Morsztyna pt. *Na krzyż na piersiach jednej panny*, również w lokalnym czasopiśmie, lecz o wyraźnie określonym światopoglądzie, mianowicie w katolickim piśmie „Družina”. Sonet Morsztyna, poza tym, że wyrasta z tradycji chrześcijańskiej, z religią nie ma nic wspólnego. Jest erotykiem mistrzowsko skonstruowanym na dwuznacznościach antytetycznych fraz. Nie jest, niewątpliwie, wyznaniem wiary krzyża, lecz semantyka krzyża i jego użycie (ozdoba i znak wiary) służy grze dwuznacznościami erotycznymi. Dworska gra erotyczna wydaje się więc sprzeczna z ideologią pisma.

⁸² Por. U. Eco: *Lektor in fabula...*

Dekonstrukcji tabu nie dokonał tłumacz w samym tekście, lecz dekontekstualizując jego przestrzeń odbiorczą. Zachował równoznaczność z oryginałem w zakresie konceptu i struktury. Natomiast wzmocnieniu uległa sprzeczność między znaczeniem prymarnym wypowiedzi a ukrytą intencją, za sprawą wprowadzenia tekstu w krąg określonej świadomości religijnej. Antyteza i kontrast w sonecie Morsztyna oparte są na najbardziej żywotnych obiektach tworzenia tabu, na seksie oraz na symbolach i kulcie religijnym. Umieszczenie utworu w przestrzeni pisma katolickiego ujawniło ze szczególną siłą rolę przekładu w kształtowaniu świadomości pewnych wspólnot, niezależnie od tego, czy tłumacz uczynił to celowo, czy też nie.

W jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z przekraczaniem tabu: w pierwszym — horyzontu odbiorców⁸³, a w drugim — katolickiej niechęci do erotyzmu i głoszonej wstrzemięźliwości seksualnej. Sonet zaczął więc pełnić funkcję „konja trojańskiego”, przy czym jego dwuznaczność dla polskiego odbiorcy była czytelna zawsze. Literatura barokowa często korzystała z antytezy śmierci, religii i erotyki transgresyjnie, zbliżając się do metafizyki transcendencji, co brzmi prawie po Bataille’owsku. Triada ta poddawana była też często subtelnej karnawalizacji w grze antytez.

W ten sposób miejsce publikacji przekładów obu wierszy zmieniło relacje komunikacyjne między centrum a peryferiami, wzniosłością a codziennością, ideą, abstrakcją a cielesnością.

Rola tłumacza i retoryka przekładu

Przekład odgrywa istotną rolę nie tylko w kulturze przyjmującej, lecz również w kulturze wyjściowej. W kulturze docelowej ma szansę doprowadzić do zmiany sposobów odczuwania i myślenia, podważając i równocześnie korzystając z istniejących paradygmatów. Jego rola w kulturze wyjściowej wynika z wprowadzenia w inną czasoprzestrzeń, co sprawia, że oryginał jest odmiennie postrzegany. Wyostrzeniu ulegają często te zjawiska, które nie są uświadamiane w kulturze oryginału, ponieważ stanowią jej codzienność. W ten sposób modyfikacji ulegają przestrzenie mentalne przynależne do dwóch kultur. W konsekwencji więc tłumaczenie służy samopoznaniu w obu kulturach, stanowi ich spotkanie i może decydować o wza-

⁸³ Jeszcze inna motywacja mogłaby wynikać z dydaktycznej postawy tłumacza jako przewodnika po obcej literaturze.

jemnym przenikaniu, porozumieniu, walce, a w jej wyniku zawłaszczaniu, poddaniu i dominacji. W przypadku walki tłumaczenie traci zwykle swój cel, przestając być przekładem, a tekst oryginalny staje się pretekstem.

Dwoistość istnienia i dwoistość funkcjonalna sprawiają, że przekład jest równocześnie tekstem „związanym” i „samoistnym”, wynikiem naśladowania i twórczego działania tłumacza w procesie rekodowania oryginału⁸⁴. Jako tekst „samoistny” artystycznie ma specyficzną poetykę, na którą składają się mechanizmy językowo-stylistyczne odpowiedzialne za ostateczny efekt artystyczny i przeżycie estetyczne. Opiswany jest za pomocą narzędzi poetyki. Jako „związany” przedmiot artystyczny poszukuje środków ekspresji paralelnej do oryginału oraz technik odpowiednio jej służących i wykorzystuje je.

Badacze mają trudności w zakresie opisu poetyki przekładu, ponieważ pozostaje on tekstem „samoistnym” głównie dla czytelnika niedostrzegającego tłumacza jako sprawcy zaistnienia obcego utworu w jego języku rodzimym. Będąc tekstem „związanym”, koncentruje uwagę wokół zabiegów retorycznych, za pomocą których zaistniał w drugim języku. Dlatego ich sugestie plasują się między poetyką a retoryką. Najistotniejsze są dla retoryki tłumaczenia wcześniejsze i późniejsze prace Edwarda Balcerzana, szczególnie w zakresie „środków transformacji translatorskich”⁸⁵. Natomiast Anna Bednarczyk, chcąc połączyć domenę poetyki i retoryki, wskazuje na to, że istota tłumaczenia tkwi w dominancie translatologicznej⁸⁶. Poza tym — również w propozycji Peetera Toropa na temat tłumaczenia całkowitego⁸⁷ — niewiele w tej dziedzinie zauważono nowego.

Przekład należy do domeny retoryki i dyskursu literackiego, ponieważ: „Poetyka, jako badania środków i strategii literatury, nie da się sprowadzić do wyjaśniania figur retorycznych, można ją jednak uważać za część szerszej rozumianej retoryki, której zadaniem jest analiza środków używanych we wszelkiego rodzaju aktach mowy”⁸⁸. Podkreślał to już wcześniej Balcerzan, pisząc, że: „Poetykę przekładu artystycznego musi [...] intere-

⁸⁴ Por. S. Barańczak: *Przekład artystyczny jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji (na przykładzie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benn)*. W: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Red. J. Baluch. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1974, s. 47–74.

⁸⁵ Por. E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice, „Śląsk”, 1998, s. 17–31; Idem: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.

⁸⁶ Por. A. Bednarczyk: *W poszukiwaniu dominandy translatologicznej*. Warszawa, PWN, 2008.

⁸⁷ Por. P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ułaszek. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 63–283.

⁸⁸ J. Culler: *Teoria literatury*. Tłum. M. Basaj. Warszawa, Prószyński i S-ka, 1998, s. 84.

sować typ »zachowań« tłumacza wobec autora [...]»⁸⁹, co stanowiło punkt wyjścia do przeprowadzonej przez niego typologii środków transformacji translatorskich. Stworzył tym samym podstawę do retoryki tłumaczenia, której cel, w przypadku przekładu artystycznego, jest estetyczny i poznawczy. Można więc przyjąć, że poetyka przekładu jest fikcją lub — jak pisze William Frawley — „urojeniem”, podobnie jak teoria przekładu. Nie dysponujemy żadnym systemowym opisem struktury przekładu i sposobów mówienia o przechodzeniu jednego tekstu w drugi, równoznaczny, lecz nietożsamy⁹⁰. Opisujemy przekład za pomocą narzędzi poetyki, a tłumacz świadomy poetyki oryginału wytwarza i posługuje się środkami retorycznymi.

Wybory tłumacza literatury zależą zawsze od jego wiedzy, wrażliwości, kompetencji, ciekawości poznawczej i doznaniowej, jak również od jego zdolności kreacyjnych. Dostarcza czytelnikowi rodzimemu przedmiot estetyczny, zdolny — jego zdaniem — poruszyć wyobraźnię i emocje. Kieruje nim nie tylko altruizm, lecz również chęć doznania radości tworzenia i obcowania z odmienną wyobraźnią, osobowością kreacyjną, kulturą i historią. Typ relacji między tłumaczem a autorem wyznacza również powinowactwo wyobraźni, które Seweryn Pollak nazywał często „doborem naturalnym”, kierowanym dwoma czynnikami: umiłowaniem i współzawodnictwem⁹¹.

Spotkanie wyobraźni i dwóch światów dokonuje się jednak w języku, w jego semantyce, stylistyce i składni, za pomocą których odbywa się komunikacja. Akt komunikacji opiera się na wymianie spostrzeżeń, uczuć, myśli, doznań, a także na wzajemnej perswazji, czyniąc z języka narzędzie sztuki mowy. Wyobraźnia jest częścią kreatywną przestrzeni mentalnej. Ujawnia się również za pomocą medium językowego, zdolnego także do wywoływania obrazów. Tekst językowy wyraża wyobraźnię podmiotu postrzegającego rzeczywistość w zakresie interpretacji postrzeganych zjawisk, ludzi i przedmiotów z określonego punktu widzenia — jednostkowego i zbiorowego. W każdy z języków wpisany jest zbiorowy punkt widzenia, pozostający do dyspozycji wypowiadającego się podmiotu. Za pomocą przedstawienia językowego (monologu — często wyznania, opisu, opowiadania i dialogu) ujawnia się zarazem przedmiot, jak i medium reprezentacji rzeczywistości. Oba czynniki warunkują konceptualizację językową i konceptualizację literacką, czyli przedstawienie.

⁸⁹ E. Balcerzan: *Poetyka przekładu...*, s. 26.

⁹⁰ Por. W. Frawley: *Prolegomenon to a Theory of Translation*. In: *Translation. Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*. Ed. by W. Frawley. New York—London and Toronto, University Presses, 1984, s. 159.

⁹¹ Por. S. Pollak: *Z zagadnień przekładu poetyckiego*. W: S. Pollak: *Wyprawy za trzy morza*. Warszawa, Czytelnik, 1962, s. 217—236.

Anna Legeżyńska, zwracając uwagę na czynnik wyobraźni w przekładzie, silnie wydobyty przez badania kognitywistyczne, przytacza stanowisko Harry'ego K. Wellsa, który rozumie wyobraźnię jako zdolność do wywoływania obrazów postrzeżeńiowych „bez obecności rzeczywistych przedmiotów”⁹². Zenon W. Pylyshyn, psycholog zajmujący się psychologią poznawczą, podkreśla natomiast efekt, jaki wywołuje medium, w którym dokonuje się reprezentacja danych postrzeżeńiowych i wyobrażeńiowych. Przyjmuje, że specyfika medium przedstawieniowego, podobnie jak podmiot wypowiadający, determinuje przedmiot przedstawiony, będący tworem wyobraźni⁹³. Przestrzeń mentalną świata przedstawionego wyznacza więc: konceptualizacja językowa, literacka i wyobraźnia autora, czas oraz przestrzeń. W przekładzie spotykają się dwie przestrzenie mentalne za sprawą transferu językowego i wyobrażeńiowego, często w odmiennym niż oryginał czasie i przestrzeni.

Przekład stanowi zatem konceptualizację innej, obcej kulturze przyjmującej, literacką konceptualizację świata. Multiplikacja konceptualizacji wyznacza przestrzeń spotkania. Tłumaczenie artystyczne jako konceptualizacja z konceptualizacji jest bowiem wynikiem przeniknięcia się dwóch przestrzeni mentalnych: tekstu oryginału i przekładu, autora i tłumacza za pośrednictwem transferu językowego. „Ujawnia się wtedy — jak pisze Ricœur — retoryka ze swymi środkami stylistycznymi, tropami — metaforą i innymi — ze wszystkimi grammi językowymi, mającymi służyć niezliczonym strategiom [...]”⁹⁴. Ujawnia się także psychologiczny, socjologiczny i pragmatyczny aspekt przekładu, znajdujący swe odzwierciedlenie w retorycznych figurach myśli, w zakres których wchodzi rozumowanie i dowodzenie oraz semantyka i syntaktyka, a także — w figurach słowa. Sposób prezentacji przez tłumacza obcej literatury, jej wybór i interpretacja, czyli sposób czytania, oraz cel i przeznaczenie wyznaczają granice transferu językowego, mentalnego i kulturowego.

Między psychologicznym a socjologicznym aspektem przekładu

Przekład nigdy nie odwzorowuje fotograficznie oryginału, lecz portretuje go mentalnie. Konceptualizacja tłumacza jest artystyczną

⁹² Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 223.

⁹³ Por. Z.W. Pylyshyn: *Spór o wyobraźni: medium analogowe czy wiedza ukryta*. W: *Psychologia poznawcza*. Red. Z. Chlewiński. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 367—408.

⁹⁴ P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 50.

formą poznania oryginału; jego specyficzną, bo otwartą konkretyzacją. Przekładowi zawsze towarzyszy jakiś cel. Tłumacz, tworząc „literaturę z literatury”⁹⁵, dostarcza bodźców do samopoznania, przedstawiając nieznane. Inny w przekładzie jest obcym, który powinien zachować swą odmiennność. Obie strony komunikacji — oryginał z wpisanym weń autorem i odbiorca docelowy — skazane są na obcość. Przekład jako węzeł przeciwieństw obcości i swojskości ustanawia przestrzeń mediacyjną na wszystkich poziomach utworu.

W przekładzie artystycznym trudno oddzielić jego uwarunkowania socjologiczne od psychologicznych, ponieważ każdy akt komunikacji, opierając się na systemie nadawczo-odbiorczym, uwzględnia poza przypisanymi sobie instancjami wzajemnego porozumienia nadrzędność procesu mentalnego. Spotkanie dwóch kultur i dwóch osobowości oznacza zawsze jakąś konfrontację środków kształtowania tożsamości jednostkowej, takich jak: normy na poziomie struktur społecznych — organizujących zbiorowość, na poziomie obyczajów, religii, wyznań, mitów, polityki, zachowań, komunikacji; na poziomie języka w jego zasadach kategoryzacji i konceptualizacji świata; na poziomie ekspresji w literaturze i sztuce, i wreszcie na poziomie osobowości — jej systemów wartości, zdolności mentalnych, wrażliwości, przynależności społecznej itp. W jego wyniku możliwe jest porozumienie między kulturami, przejawiające się w sfunkcjonalizowaniu obcych wzorców lub na ich przejmowaniu. Celem porozumienia nie jest podporządkowanie, lecz zachowanie własnej odrębności i wyjście naprzeciw innemu rozumowaniu i przeżywaniu.

Intertekstualność, jako jedna z właściwości przekładu, określa jego istotę bytową w kategoriach intencjonalności tekstu związanego, a więc takiego, który nie jest wynikiem oryginalnej kreacji artystycznej. Intencjonalność, podobnie jak interpretacja, istnieje na wszystkich poziomach procesu przekładu: na poziomie zrozumienia sensu oryginału, jego dewerbalizacji, czyli wyniku czynności zatrzymania sensu w pamięci tłumacza, kiedy w jego umyśle powstaje analogon mentalny oryginału, oczekujący na wypowiedzenie w innym języku. Stan potencjalności tekstu przekładu w dewerbali-zacji — jego obrazu mentalnego — nie ukonkretnia się w pełni w reekspresji, pozostając kształtem opalizującym między dwoma kulturami, zbiorowościami i osobami nadawców. Ich wytwory funkcjonują wprawdzie niezależnie od swych wytwórców, lecz stanowią kształty nie w pełni identyczne.

Intencjonalność jest cechą ontologiczną wszystkich dzieł sztuki⁹⁶. W przekładzie jednak wynika ona z konkretyzacji i konceptualizacji innego

⁹⁵ Określenie wprowadzone przez E. Balcerzana: *Literatura z literatury...*

⁹⁶ Por. R. Ingarden: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1966 — na temat intencjonalności i intersubiektywności dzieła literackiego.

bytu intencjonalnego, czyli z jego interpretacji uwarunkowanej jednostkowo i społecznie, co ujawnia następną jego właściwość — intersubiektywność. Ścisły związek intertekstualności i intersubiektywności zwraca uwagę na cechę epistemologiczną przekładu, wynikającą z ustosunkowania się tłumacza jako odbiorcy do wykonywanej czynności nadawania: od zrozumienia do wyrażenia. Jego stosunek do własnego procesu nadawania można odczytać z dokonywanych wyborów translacyjnych. Dzięki nim ujawnia on swą osobowość, światopogląd i postawę poznawczą. Intersubiektywność, choć wynika z relacji między obrazem autora dzieła a obrazem tłumacza jako jego odtwórcy, obejmuje również układy osobowe między podmiotami kreacji autora a ich portretami stworzonymi przez tłumacza⁹⁷. Podobnie więc jak relacje intertekstualne są one mnogościowe.

Natomiast pragmatyczność przekładu związana jest z jego obecnością w obcej kulturze. Tłumacz ma obowiązek stworzenia nie tylko semantycznego ekwiwalentu oryginału, lecz również funkcjonalnego. Nawet w przypadku zgodności semantycznej i funkcjonalnej oryginału i przekładu przekład funkcjonuje w innej sytuacji komunikacyjnej niż oryginał, co wpływa także na to, że będąc repliką oryginału, może mówić coś innego niż on, nie tracąc jego sensu. Inna sytuacja komunikacyjna wpływa także na wybór tekstu do tłumaczenia i przyjęcie przez tłumacza określonej strategii wobec niego⁹⁸. Jej cel może być artystyczny, kiedy tłumacz-artysta odnajduje w oryginale inspiracje do własnych rozwiązań twórczych — jak Adam Ważyk, tłumacząc wiersze Apollinaire’a — lub polemizuje z oryginałem, jak np. Julian Przyboś z Włodzimierzem Majakowskim⁹⁹. Przekład uwzględnia przede wszystkim potrzeby kultury przyjmującej. Obce dzieło bywa interesujące również ze względu na inne rozwiązanie podobnych problemów, a także z powodu swej awangardowości artystycznej czy postawy światopoglądowej. Zatem na interpretację oryginału przez tłumacza wpływa przyjęcie przez niego określonego punktu widzenia. Jerzy Bartmiński, opisując kognitywnie konceptualizację językową, nazywa punkt widzenia „czynnikiem podmiotowo-kulturowym”. Jest on — według niego — „decydujący o sposobie mówienia o przedmiocie”¹⁰⁰. Tłumacz nie mówi jednak o przedmiocie, czyli oryginale, lecz powtórnie go tworząc w innym języku, uwzględnia również swój punkt widzenia w procesie ekwiwalentyzacji, będącej

⁹⁷ Por. na temat relacji osobowych w tekście I. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury...*, s. 109—125.

⁹⁸ Por. E. Balcerzan: *Literatura z literatury...*, s. 107—129 — na temat strategii tłumaczy.

⁹⁹ Por. ibidem, s. 31.

¹⁰⁰ J. Bartmiński: *Perspektywa, punkt widzenia, językowy obraz świata*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1990, s. 92.

wynikiem jego interpretacji oryginału, która odbywa się także w jakiejś perspektywie.

Wszystkie etapy procesu tłumaczenia spaja interpretacja, będąca warunkiem koniecznym powstania wtórnego przedmiotu intencjonalnego. Husserlowskie pojęcie intencjonalności rozumianej jako intencja skierowana ku czemuś zostało wprowadzone przez Ricœura do szerokiego pojęcia znaczenia, lecz nie zakwestionowano Ingardenowskiej intencjonalności bytu literackiego. Ricœur uzupełnił ontologiczny kwalifikator pojęcia o funkcję epistemologiczną, podkreślając rolę interpretacji w poznaniu i samorefleksji. Uzależnia ją nie tylko od podmiotu poznającego. Przedmiot poznawczy wpływa również na podmiot, dzięki czemu rozumienie prowadzi do samoświadomości, przeciwdziałając izolacjonizmowi Husserla, wyrażonemu w jego egologii¹⁰¹. Tym samym pojęcie i proces interpretacji „zachowują równowagę między epistemologicznym obiektywizmem (świat istnieje i jest realnie poznawalny) a subiektywizmem (świat jest percypowany przez człowieka w sposób swoisty), podkreśla zarazem aktywność ludzkiego poznania i języka w stosunku do świata”¹⁰² — jak stwierdza Jerzy Bartmiński. Pewna zbieżność postaw między sądami filozofii hermeneutycznej (również Gadamera) a sądami kognitywistów nie może tu dziwić ze względu na wspólny kierunek myślenia ponowoczesnego, wyrastającego z wątpliwości hermeneutycznej.

Centralne miejsce samorefleksji w filozofii człowieka Paula Ricœura, uzyskiwanej „jedyną drogą okrężną przyswajania znaków, dzieł sztuki i kultury”¹⁰³, wyjaśnia również podstawowy cel istnienia literatury i fenomen jej żywotności. Lektura stanowi bowiem proces samopoznania i odnajdywania siebie w fikcyjnym świecie literackim i w świecie najbliższym, w tekście pisanym i czytanim oraz w tekście życia. Tekst jest wynikiem pracy tłumacza w języku, będącej skutkiem wcześniej dokonanej interpretacji. Uczestniczą w niej: on jako podmiot i dzieło literackie jako przedmiot, wzajemnie na siebie oddziałując. Dlatego nie istnieje interpretacja bez założeń, a tym samym tłumaczenie bez przyjęcia jakiegoś punktu widzenia. Odwzorowanie jest niemożliwe ze względu na personalny charakter przekładu, a także z powodu uwikłania jednostki w świat Gadamerowskiej „przynależności”, stanowiącej odpowiednik Heideggerowskiego „bycia-w-świecie”.

Dominacja czynności poznawczych (bo tłumaczenie jest też poznaniem), poprzedzająca powstanie wytworu, jakim jest przekład, nie ozna-

¹⁰¹ Por. K. Rosner: *Paul Ricœur — filozoficzne źródła jego hermeneutyki*. W: P. Ricœur: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Wybór i wstęp K. Rosner. Warszawa, PIW, 1989, s. 5—60.

¹⁰² J. Bartmiński: *Perspektywa, punkt widzenia...*, s. 91.

¹⁰³ P. Ricœur: *Reply to Lewis Mudge*. Cyt. za: K. Rosner: *Paul Ricœur...*, s. 10.

cza absolutnej swobody tłumacza. Kieruje nim bowiem konieczność przedstawienia jak najwierniejszego ekwiwalentu oryginału i wolność kreacji słowa. Spełnienie tych warunków określa jego etykę zawodową. Wolność kreacji słowa, będąc swobodą, jest równocześnie obowiązkiem wobec odbiorcy przekładu, który powinien mieć najbliższą oryginałowi podstawę do własnej interpretacji, będącej przyjemnością, poznaniem i samopoznaniem. Tłumacz nie może więc własnym punktem widzenia przysłonić znaków tekstu oryginału, bo w nich wyraża się cudze życie i stanowią one drogę do poznania innego. Dzięki temu tylko może wzbogacić samorefleksję odbiorcy, co ogranicza i zobowiązuje tłumacza. On sam musi odnaleźć się w tej obcości na zasadzie podobieństwa i różnicy jako jednostka i jako część pewnej zbiorowości, dla niej bowiem tłumaczy. Jego wyjaśnienia interpretacyjne wpisane są w pośredni dyskurs pozbawiony wszelkich modalności — w dyskurs artystyczny, co zapewnia przekładowi otwartość interpretacyjną i stawia wysokie wymagania przed tłumaczem, by mógł on osiągnąć swój cel: wierność oryginałowi i przystosowanie utworu do zrozumienia w obcym kontekście. Adresuje więc oryginał do obcego odbiorcy, nie tożsamesgo z odbiorcą pierwotnym, a odbiorcę przekładu konfrontuje z obcą mu rzeczywistością oryginału. Tłumacz, będąc gwarantem ich porozumienia, dokonuje czynności redukcji i sublimacji na etapie dewerbalizacji. Konieczność zachowania równowagi między obcością a swojskością określa granice obcości w przekładzie, to znaczy stopień zrozumiałości na poziomie języka ogólnego i języka tradycji, czyli znanego odbiorcy kanonu tekstów werbalnych i tekstów kultury. Obcość jest niewątpliwie cechą funkcjonalną przekładu — jak zauważa Roman Lewicki¹⁰⁴, wchodząc w zakres cech składających się na jego pragmatyczność. W obcości tkwi zarówno niebezpieczeństwo¹⁰⁵, jak i wartość przekładu, by mógł on stanowić tekst umożliwiającą konfrontację rozumiejącą z innym, czyli z autorem, w co wpisuje się tłumacz z własną osobowością. Ten pragmatyczny aspekt przekładu czyni tłumacza artystą, który musi pokonać trudności interpretacji oryginału: na poziomie języka, stylu autorskiego (w tym polifoniczności mowy postaci), kontekstu kulturowego oryginału w ujęciu autorskim oraz intertekstualności oryginału, by przedstawić w przekładzie autorski model świata, powstały ze specyfiki przedmiotu obserwowanego przez autora oraz z jego własnego, podmiotowego punktu widzenia.

Interpretacja tłumacza, stwarzając właściwy punkt dostępu do oryginału, jest warunkiem komunikacji, znajdującym swe ostateczne uzasad-

¹⁰⁴ Por. R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład. Język. Kultura...*, s. 43—52.

¹⁰⁵ Por. A. Pieczyńska-Sulik: *Przekład — idiolekt — idiokultura*. W: *Przekład. Język. Kultura...*, s. 56.

nienie w psychologii. Poznanie i intencjonalność wpisane są w życie psychiczne, które może być rozpoznawalne między innymi przez przedmioty intencjonalne, jakimi są dzieła literackie. Dlatego Ricoeur jeden z celów interpretacji widział w rozpoznaniu tekstu, a tym samym w rozpoznaniu cudzego i swego życia. Również z tych powodów utożsamiał pojęcie znaczenia z pojęciem intencjonalności. Pisał: „Rozumienie intencji mówiącego i rozumienie znaczenia jego wypowiedzi stanowi jeden kołowy proces. Ujęcie wyjaśniania jako procesu autonomicznego wynika z uzewnętrznienia zdarzenia w znaczeniu. Uzewnętrznienie to realizuje się w pełni dzięki pismu i generatywnym kodom literackim”¹⁰⁶. Tłumacz, odczytując te kody, tworzy nowy przedmiot podobny do wyjściowego, bo będący wynikiem specyficznego rozumienia i wyjaśniania, uzewnętrzniając artystycznie zdarzenie, jakim jest oryginał. „Interpretacja [...] nie odnosi się do dialektyki zachodzącej między wyjaśnianiem i rozumieniem. [...] stanowi szczególny przypadek rozumienia. Jest ona rozumieniem pisanych ekspresji życia. [...] Definiujemy ją [...] przez rodzaj procesu: dynamiczny i interpretujący proces czytania”¹⁰⁷. Wierność wobec oryginału i stopnie jej osiągania oznaczają porozumienie między nadawcą a odbiorcą tekstu/tekstów, oparte na zrozumieniu innego, a w nim siebie. Takim procesem porozumienia jest czytanie-pisanie tłumaczenia jako element składowy szerszego zjawiska czytania-pisania, w zakres którego wchodzi: zespół nadawczo-odbiorczy oryginału i przekładu.

Z roli interpretacji przekładowej w procesie czytania-pisania zdawali sobie i zdają sprawę tłumacze oraz krytycy przekładu. Konstanty Jeleński twierdził, że tłumaczenie jest doskonałą lekturą¹⁰⁸, a Tadeusz Komendant w uwadze do swej książki o Foucaulcie pisał, że „tłumacząc, redukując to, co napisane do stanu poprzedzającego tekst myśli, aby oddać to samo w innym języku, najlepiej rozumie się teksty”¹⁰⁹. Komendant wyrażnie rozszerza udział rozumienia jako ustanawiania sensu na dwa etapy procesu tłumaczenia: na etap zrozumienia oryginału i jego dewerbalizację bezpośrednio poprzedzającą ponowne wyrażenie, będące śladem interpretacyjnej i kreacyjnej pracy tłumacza. Powstały konflikt nie powinien być rozwiązywalny, ponieważ jego zachowanie stanowi o otwartości artystycznej i poznawczej tekstu tłumaczenia.

¹⁰⁶ P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja...*, s. 159.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 159–160.

¹⁰⁸ Por. K. Jeleński: *Szkice*. Wybór W. Karpiński. Kraków, Znak, 1990, s. 58 i nast.

¹⁰⁹ T. Komendant: *Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu samego siebie*. Warszawa, „Spacja”, 1994, s. 220.

Antologie

Psychologiczno-filozoficzna motywacja działań tłumacza związana jest również z przypisanymi mu i podejmowanymi przez niego rolami w procesie komunikacji literackiej. Są to role: nadawcy, odbiorcy, nadawcy-prezentera i krytyka literatury obcej. Dwie pierwsze są niezależne od niego, ponieważ wynikają z miejsca, jakie zajmuje w układzie komunikacyjnym. Trzecią wybiera sam, przystępując do wyboru tekstu przeznaczonego zwykle dla jego rodzimego czytelnika. Podejmując się jej, odgrywa nadal rolę nadawcy, z tym jednak, że wpisana w nią jest szerzej rozumiana celowość, związana z przedstawieniem obcego utworu. Dotyczy ona formy przedstawienia danej twórczości: w wyborze indywidualnego autora lub w prezentacji zbiorowej określonej literatury narodowej, kierunku czy nurtu. Inną formą przedstawienia literatury obcej są autorskie antologie tłumaczy, polegające na tym, że tłumacz sam ustanawia wybór tekstów i autorów, których chciałby przedstawić odbiorcy. Tłumacz może więc być autorem wyboru wszystkich tekstów w publikacji zbiorowej lub tylko dokonuje wyborów na poziomie rozwiązań translacyjnych.

Tłumacz jako krytyk literatury obcej wyraża swój do niej stosunek w wyborach dokonywanych na różnych poziomach: ogólnym — epoki, autora i utworu, oraz szczegółowym — konkretnych rozwiązań translacyjnych na poziomie leksyki, morfologii składni i stylistyki. Pełnią one podstawowe funkcje krytyki: poznawczo-oceniającą — ponieważ wartościują literaturę wyjściową i w ten sposób pośredniczą między tym, co obce, a tym, co swojskie; postulatywną — dając wyraz oczekiwanego obrazu literatury w kulturze rodzimej; operacyjną — będąc wynikiem konfrontacji odmiennych przestrzeni mentalnych; metaliteracką — jako „literatura z literatury”¹¹⁰.

Autorski charakter mają antologie: Stanisława Barańczaka *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* (1982), Tonego Pretnara *Veter davnih vrtnic* (1993) — ułożona przez Nika Ježa z tłumaczeń Pretnara przede wszystkim z literatury polskiej, a także z innych literatur słowiańskich, czy Katariny Šalamun-Biedrzyckiej *Mah in srebro — Srebro i mech. Antologia poezji słoweńskiej* (1995).

Dominuje w nich perspektywa osobista tłumacza. Można zrekonstruować jego obraz na poziomie konkretnych rozwiązań translacyjnych i dokonanego wyboru utworów. Czytelny jest również stopień wiedzy tłumacza o literaturze obcej, stanowiącej bliższy i dalszy kontekst tłumaczonego utworu. Uzyskane informacje składają się na portret mentalny

¹¹⁰ Por. J. Sławiński: *Funkcje krytyki literackiej*. W: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa, PWN, 1974, s. 171—202.

tłumacza. Wymienione antologie są różnorodne w tym zakresie. Barańczak tłumaczeniem poetów metafizycznych uzupełnia własną twórczość poetycką, w której nurt metafizyczny obecny jest już w wierszu *Bo tylko ten świat bólu*, a z różnych względów ujawnił się dopiero w poezji emigracyjnej. Antologia Pretnara składała się sama z wcześniejszych wyborów tłumacza, obejmujących całą literaturę polską. Finalnie nie została przez niego opracowana, bo kto inny ułożył jego przekłady w porządku historycznoliterackim. Natomiast antologia Katariny Šalamun-Biedrzyckiej została stworzona z literatury rodzimej tłumaczki, przełożonej przez nią na język obcy. Sama bardzo wyraźnie podkreśla swą bilingwalność dwujęzycznym jej wydaniem. Jej kulturą rodzimą jest kultura słoweńska, choć równocześnie przynależy do kultury polskiej zainteresowaniami i miejscem zamieszkania od ponad 30 lat. To ona w słowie *Od tłumacza* wyrażnie określa charakter antologii:

Prezentowany wybór poezji słoweńskiej pomyślany został jako antologia autorska. [...] nie ma charakteru reprezentacyjnego ani historycznego, nie budują jej literackie epoki czy okresy. [...] w pracy nad nią chodziło mi bowiem przede wszystkim o dotarcie do poezji epifanicznej, objawiającej zjednanie poety z żywiołem istnienia. W konsekwencji takiego zamierzenia przestają się liczyć różne „tła” historyczne i uwzględnienie pozapoetyckich okoliczności”¹¹¹.

Rezygnując z komentarza historycznoliterackiego, tłumaczka zachowała chronologiczny układ tłumaczonych utworów. Szczególną uwagę zwraca ujawnienie przez nią osobistego punktu widzenia całości rodzimej literatury i wyraźne podkreślenie w komentarzu i wyborze tekstów własnego systemu wartości poetyckich i własnej wrażliwości.

Jej wybór i przekłady są też formą odpowiedzi na starszą o ponad 20 lat *Antologię poezji słoweńskiej* (1973) w wyborze i opracowaniu Mariana Piechala ze wstępem Józefa Magnuszewskiego, wydaną w serii Biblioteka Narodowa. Przedstawia ona inny typ antologii, powstałej z obowiązku historycznoliterackiego we współpracy poety jako autora wyboru i różnych tłumaczy z historykiem literatur słowiańskich. Dominującym punktem widzenia jest w niej perspektywa historycznoliteracka, w efekcie zacierająca wartość obcości w przekładzie jako wzbogacającego wkładu do literatury rodzimej. Nie zmienia tego faktu obecność obszernego szkicu o literaturze słoweńskiej i jej historycznych uwarunkowaniach. Poezja funkcjonuje w niej w formie zredukowanej, tracąc swój osobisty wymiar istnienia i egzystencjalną motywację. Dlatego między innymi Katarina

¹¹¹ K. Šalamun-Biedrzycka: *Od tłumacza*. W: K. Šalamun-Biedrzycka: *Mah in srebro — Srebro i mech. Antologia poezji słoweńskiej*. Sejny, Pogranicze, 1995, s. 416, 418.

Šalamun-Biedrzycka przedstawiła własny sposób czytania-pisania poezji słoweńskiej.

Ważną funkcję w antologiach pełnią wstęp i komentarze tłumacza lub redaktora. W obu antologiach poezji słoweńskiej charakteryzują one rodzaj antologii i jej cel. Założenie poznawcze w porządku historycznoliterackim motywuje powstanie antologii pod redakcją Piechala. Wybory wierszy zostały w niej najprawdopodobniej podyktowane chęcią zaznajomienia czytelnika polskiego z nieznaną mu twórczością słowiańską. Cel ten precyzuje wstęp Józefa Magnuszewskiego, który stanowi zarys historii poezji słoweńskiej, przedstawiając jej obraz kanoniczny.

Zupełnie inny charakter ma antologia Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. Jako antologia autorska respektuje tylko w koniecznym wymiarze układ chronologiczny. Jej autorkę interesuje wybrany typ poezji, której epifaniczność, rozumiana jako objawienie przez olśnienie, określa podstawę dokonywanych wyborów translatorskich.

Cel historycznoliteracki motywuje powstanie wielu antologii poezji i nie podlega wartościowaniu, pełni bowiem funkcję mediacyjną między dwoma kulturami. Ogranicza jednak osobisty aspekt przekładu przez podporządkowanie się tłumacza nadrzędnej perspektywie historycznej i funkcji — w pewnym sensie — kształcącej w stosunku do jego odbiorcy. Tłumacz nie jest więc prezydentem siebie i autora, lecz przedstawia wycinek pewnego procesu, odgrywając rolę krytyka, nadawcy i odbiorcy tekstu obcego. Względy historycznoliterackie i chęć zbliżania międzykulturowego kierowały między innymi Lojzēm Krakarjem w opracowaniu antologii poezji polskiej — *Poljska lirika dvajstega stoletja* (1963), i Konstantym Jeleńskim w pracy nad antologią obejmującą całą polską poezję przeznaczoną dla odbiorcy francuskiego — *Anthologie de la poésie polonaise* (1965). Aspekt osobisty ujawnia się w antologiach nie tyle w konkretnych przekładach wierszy, ile w dokonanym wyborze tekstów do tłumaczenia. W mniejszym albo minimalnym stopniu obecna jest w nich chęć prezentacji siebie za pomocą cudzych tekstów. Spotkanie cudzego z tym, co własne, nie wynika z odkrycia inspirującej różnicy, pobudzającej własne poszukiwania twórcze. Spośród dwóch wymienionych antologii poezji polskiej bardziej osobisty charakter ma antologia Jeleńskiego, opracował ją bowiem uczestnik kultury, z której pochodzą teksty, tym samym dążył do pokazania w większym stopniu odmienności niż podobieństwa do kultury francuskiej, choć łączył go z nią także stosunek uczestnictwa. Inaczej wygląda sprawa przekładu wybranych przez niego tekstów. Ich tłumaczami nie kierował wybór z punktu widzenia inspirującej (dla kultury przyjmującej czy dla jednostki) różnicy, lecz często obowiązek historycznoliteracki. Wykorzystując swe kompetencje językowe (w zakresie obu języków), encyklopedyczne, logiczne i retoryczno-pragmatyczne jako

nadawcy nowego tekstu, nie zawsze właściwie korzystają z języka tradycji kultury przyjmującej w stosunku do oryginału, a także mają kłopoty z odnalezieniem zarówno indywidualnego, jak i systemowego dostępu do sensu.

Podobnie, a nawet gorzej, wygląda sytuacja nadawcza tłumacza w polskiej *Antologii poezji słoweńskiej*, w której w wielu przekładach tłumacze nie znali języka słoweńskiego i musieli korzystać z wcześniej przygotowanych przekładów filologicznych, na co wskazują konkretne rozwiązania translacyjne. Gorzej, ponieważ przekładali za pomocą obcego pośrednika językowego. Zignorowane zostały w ten sposób podstawowe kompetencje translatologiczne i wyrządzono szkodę poezji słoweńskiej. Trudno też, w tym przypadku, mówić o tłumaczu jako o krytyku literatury obcej.

Prezentacja siebie i własnej kultury nie może zasłaniać oryginału i niewiele ma wspólnego z rozumieniem i wyjaśnieniem hermeneutycznym, prowadzącym do wzajemnego porozumienia komunikacyjnego. Podstawową wartością tej antologii jest wskazanie na nazwiska twórców reprezentatywnych dla poezji słoweńskiej, krótko scharakteryzowanych we wstępie.

Cechą wspólną dla wszystkich antologii poezji opracowanych w porządku historycznoliterackim jest strategia mediacyjna (różnie realizowana) i strategia reporterska. Strategia różni się od roli, jaką tłumacz odgrywa w procesie komunikacji literackiej. Rola polega na przejęciu od kogoś lub czegoś właściwości ontologiczno-epistemologicznych. Tak więc tłumacz, odgrywając rolę nadawcy, nadawcy-prezentera i odbiorcy, przejmuje ich obraz, na który składają się istotne cechy i ujawniane postawy nadawcy i odbiorcy. Istotną cechą modelowego nadawcy tekstu literackiego jest jego postawa wobec rzeczywistości, kreatywność, odkrywanie przed odbiorcą tego, czego on może nie dostrzegać, zdolność ekspresji pozwalającej na porozumienie z innym, a więc talent, a także umiejętności retoryczne, wiedza encyklopedyczna obejmująca znajomość kodów kulturowych, niezależność w sposobie widzenia świata, ciekawość poznawcza oraz zdolność oddziaływania na odbiorcę i wywoływania w nim przeżyć estetycznych. Odbiorcę modelowego charakteryzuje: różny stopień wrażliwości na tekst literacki, znajomość kodu językowego i kulturowego dzieła, osobiste nawyki dekodowania, postawa wartościująca i estetyczna wobec dzieła — od apologetycznej po krytyczną — w konfrontacji z rzeczywistością i innymi tekstami literatury i sztuki.

Tłumacz odgrywając ich rolę, przejmuje te właściwości z pewnymi jednak ograniczeniami. Jego kreatywność nie jest swobodną reakcją wynikającą z postawy wobec rzeczywistości, lecz dotyczy konceptualizacji tej samej rzeczywistości literackiej w innym języku. W przyjętych przez siebie regułach mówienia zobowiązany jest do wierności wobec reguł mówie-

nia literackiego autora, choć różnią się one w konceptualizacji od oryginału. Jest więc nadawcą uwięzionym w rzeczywistości tekstu oryginału. Jego świat określa świat tekstu, wobec którego, tak jak odbiorca, może być krytyczny przy czym jego krytycyzm wynika nie tylko z rzeczywistości tekstowej, lecz także z konfrontacji z rzeczywistością pozatekstową, z innymi tekstami i własnymi aspiracjami oraz postawą estetyczno-światopoglądową. Jako nadawca-prezenter podkreśla w wyborze i konceptualizacji własną osobowość ludzką i artystyczną, mówiąc „siebie” przez cudzy tekst.

Strategie translatorskie odnoszą się do sposobu postępowania translacyjnego z tekstem oryginału, czyli do wykonawstwa i jego założeń. Przegląda się w nich nie tylko osobowość tłumacza, lecz potrzeba komunikacyjna chwili, w wielu przypadkach określająca stosunek tłumacza do wykonywanej pracy. Edward Balcerzan pisze o głębszej wspólnotie przekonań łączącej tłumaczy i wykraczającej poza historycznie przypisane im granice: „Polszczyznę rozumieją oni nie tylko jako składnicę instrumentów (mniej lub bardziej poręcznych w tłumaczeniowym rzemiośle), lecz również jako konkretne zadanie pisarskie”:

„Ubogacenie” (Piotr Kochanowski) polszczyzny za pomocą sztuki tłumaczenia tym się różni od analogicznych dążeń pisarstwa oryginalnego, że podlega wcale dokładnym pomiarom: stan posiadania językowego szacuje się tu nie w odniesieniu do hipotetycznych, nieuchwytnych często, potrzeb społeczeństwa, lecz drogą bezpośrednich konfrontacji z faktycznymi posiadłościami oraz możliwościami języków innych społeczeństw¹¹².

W znacznej mierze wybór strategii jest uwarunkowany względami spoza rzeczywistości tłumaczonego tekstu i osobistego doń stosunku tłumacza. Wiąże się z czynnikami tożsamościowymi wspólnoty, wśród których istotne miejsce zajmuje kondycja języka.

Wobec kanonu

Sytuacja komunikacyjna, w jakiej znajduje się przekład i tłumacz, nie wyczerpuje socjologicznych kontekstów przekładu. Wskazuje natomiast na praktyczną nierozdzielność problematyki psychologicznej i socjologicznej w badaniach nad przekładem, który jest wynikiem procesu komunikacji i procesu poznania w postawie estetycznej, a także samą komu-

¹¹² E. Balcerzan: *Strategie tłumaczy*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury...*, s. 129.

nikacją. Badanie relacji interpersonalnych, interkulturowych i funkcjonalnych w przekładzie ujawnia też niektóre przyczyny utajonej lub słabej recepcji jakiejś literatury lub twórczości obcego autora w danej kulturze, oczywiście poza względami merytorycznymi, dotyczącymi wartości określonego utworu, twórczości autora czy polityki wydawniczej i dystrybucji książki. Czasem przyczyny utrudniające recepcję tkwią również w życiu literackim kultury oryginału, jak to miało — i w pewnym sensie ma — miejsce w recepcji poezji Srečka Kosovela w Słowenii i jej przekładowej obecności w Polsce.

Można stwierdzić, że poezja Kosovela jest albo nieobecna, albo bardzo słabo obecna w świadomości polskich czytelników. Jego wiersze ukazały się w dwóch antologiach poezji słoweńskiej wydanych w Polsce: w antologii opracowanej przez Mariana Piechala — w liczbie 17 tekstów, i w autorskiej antologii Katariny Šalamun-Biedrzyckiej — 7 wierszy. W obu zbiorach powtarzają się przekłady dwóch tekstów — *O, saj ni smrti*, tłumaczone jako *O, nie ma śmieci* (M. Piechal) i *O, praveč ne ma smerti* (K. Šalamun-Biedrzycka), oraz *Labodja pesem*, w języku polskim *Śpiew łabędzia* (M. Piechal) i *Łabędzia pieśń* (K. Šalamun-Biedrzycka), czyli poezja Kosovela może być znana polskiemu odbiorcy z 15 wierszy. Znaczny wpływ na taki stan odbioru miała sytuacja istniejąca w polskim i, przede wszystkim, słoweńskim życiu literackim. W Polsce ciągle zbyt rzadko tłumaczy się literaturę słoweńską, a szczególnie poezję, podczas gdy w Słowenii regularnie przybywa przekładów z literatury polskiej, głównie dwudziestowiecznej, choć także obecny jest w świadomości publiczności czytającej kanon polskiego romantyzmu. Dlatego sięgnięcie przez redaktorów i autorów antologii po wiersze Kosovela stanowi zjawisko bardzo pozytywne.

Srečko Kosovel (1904—1926) był osobowością wybitną w poezji słoweńskiej lat 20. ubiegłego wieku. Jego twórczość stanowiła syntezę kierunków awangardowych. Można w niej odnaleźć poetykę impresjonistyczną (z czasu debiutu), futurystyczną, ekspresjonistyczną, konstruktywistyczną, a także nadrealistyczną metaforę. Nie był jednak poetyckim niewolnikiem tych kierunków, lecz korzystał z ich doświadczeń w kształtowaniu swej poetyki podporządkowanej głoszonej przez siebie poetyckiej filozofii człowieka. Człowieka traktował kompleksowo jako jedność duszy, rozumu i uczucia, negując dualizm zmysłów i intelektu, wartości materialistycznych i metafizycznych. Widział go ponadto w ramach większej całości, jaką jest świat i wszechświat. Niewątpliwie wykraczał poza granice swej epoki, zapowiadając poezję i refleksję filozoficzną końca XX w.

Niestety, jego przedwczesna śmierć w wieku 22 lat i pozostawienie w przeważającej większości niepublikowanego dorobku sprawiły, że dziwnymi kolejami losu zaistniał w świadomości odbiorców dopiero po drugiej wojnie światowej i to dość późno, co niewątpliwie miało wpływ na

rozwój dwudziestowiecznej poezji słoweńskiej. Mimo ukazania się jeszcze przed drugą wojną światową dwóch niezbyt obszernych wyborów jego poezji (za życia nie wydał żadnego tomiku) — *Pesmi* pod redakcją A. Gspana (1927) i *Izbrane pesmi* (1931) pod redakcją A. Ocvirka, późniejszego redaktora dzieł zebranych poety (*Zbrano delo* 1 — 1946, *Zbrano delo* 2 — 1974, *Zbrano delo* 3 — 1977), całość jego dorobku zakończono wydawać dopiero w 1977 r., a więc 51 lat po śmierci autora. Największą popularność przyniosło mu wydanie tomu *Integrali* w 1967 r. również pod redakcją A. Ocvirka. Zatem dopiero od końca lat 60. XX w. zauważono w nim rewelatora poezji słoweńskiej. Swoisty renesans i odkrycie poezji Kosovela nastąpiły za sprawą młodych twórców pod koniec lat 70. i w latach 80. minionego wieku („Leibach Kunst” i „Novi Kolektivizem”). Funkcjonując w obiegu literackim i inspirując młodych twórców, poezja ta długo czekała na powtórne wydania; w bibliotekach słoweńskich nie było wystarczającej liczby jej egzemplarzy (w niektórych zaginęły), a w księgarniach też nie można jej było kupić¹¹³.

W takiej sytuacji pojawienie się polskich przekładów poezji Kosovela byłoby prawdziwym osiągnięciem, gdyby nie zatarcie ich specyfiki i oryginalności (a więc obcości tekstów) przez polskiego tłumacza w antologii z 1973 r.¹¹⁴ Wybór dość obszerny, jak na rozmiary antologii, dąży do reprezentatywności, choć jej nie osiąga, bo zabrakło między innymi specyficznej formy paragatunkowej Kosovela, jaką są *konsy*.

Wiersze nazwane przez Kosovela konsami nie mają wyróżników formalnych. Ich układ graficzny — z pogranicza plastyki i poezji, długość wersów, układ rymowy podporządkowane są za każdym razem idei utworu. Stanowią nieznormalizowaną formę zapisu równoczesnych spostrzeżeń, skojarzeń, zmiennych emocji i refleksji. W swej różnorodności odbijają całość wewnętrznie sprzecznego świata. Ich krótka forma przypomina sylwiczne notatki brulionowe. Podstawową zasadę organizacyjną konsów stanowi mozaika, co pozwala na włączenie różnych informacji i kodów informacyjnych w strukturę wiersza. Dzięki temu większość konsów nie ma charakteru wypowiedzi monocentrycznej, typowej dla liryki.

Nie jest to jednak zasadnicze uchybienie, ponieważ konsów nie ma również w antologii autorskiej. Marian Piechal nie przyjął w wyborze wyraźnego punktu widzenia jako czytelnik i interpretator tej poezji. Prawdopodobnie chciał pokazać jej różnorodność, co udało mu się osiągnąć, jednak w poszczególnych wierszach odchodzi od oryginału w zakresie

¹¹³ Sytuacja ta zmieniła się około 2004 r., kiedy w Słowenii obchodzono jubileusz stu-lecia urodzin Kosovela.

¹¹⁴ Por. *Antologia poezji słoweńskiej*. Wybór i oprac. M. Piechal..., s. 213—222.

poetyki, preferując wzorzec młodopolski bliski poezji Tetmajera, w jej nurcie impresjonistycznym, który choć obecny w twórczości Kosovela ciągle był przełamany. Często zmienia semantykę bez powodu (bowiem nie ma takiej konieczności systemowej w języku polskim), a tym samym sens utworów, nie poszukując bezpośredniego ekwiwalentu. W przekładzie wiersza *Labodja pesem* już tłumaczenie tytułu jest dyskusyjne. Istnieje różnica między „śpiewem łabędzia” a „pieśnią łabędzia” w zakresie konotacji, mimo że w obu przypadkach chodzi o samotność. ‘Śpiew’ wzbudza skojarzenia z bajką o przedśmiertnym śpiewie łabędzia. ‘Pieśń’ odsyła do sztuki (w tym sztuki słowa), z czym związana jest grecka opowieść o duszy Apollina wcielonej w łabędzia. Według pitagorejskiej bajki, czynią tak również dusze wszystkich poetów¹¹⁵. A więc pieśń łabędzia to pieśń poety wcielonego w symbolicznego ptaka, będącego żywą epifanią światła¹¹⁶. Dlatego łabędź-poeta nie może umrzeć, żyje „wbrew swej woli” — jak wynika z tekstu.

O ile nieścisłość przekładu tytułu dotyczy pewnego niuansu znaczeniowego (choć związanego z interpretacją wiersza), o tyle niektóre wersy w strofie pierwszej, drugiej i trzeciej zmieniają sens wiersza na płaszczyźnie leksykalnej i stylistycznej. W pierwszej zwrotce wieża („stolp”) została zamieniona na „dzwonnice”, w drugiej czasownik ‘utonać’ („utoniti”) — na „płynąć” oraz zdanie oznajmujące: „to je bil strašen ukaz” (‘to było strasznym rozkazem’) — na ekspresjonistycznie nacechowane i dynamizujące „coś go wstrzymuje”; a w trzeciej zwrotce dowolnie zmieniona leksyka tworzy odmienny sens nie tylko części, lecz wpływa na wymowę całości. Oryginałowi:

V bolesti, ki ne mine nikoli, nikoli,
in kot v zrcalu vodâ
vase strmeti (živeti proti svoji volji)
z bolestjo sredi srca¹¹⁷.

czyli:

‘W bólu, który nigdy, nigdy nie minie,
(i) jak w zwierciadle woda
wpatrując się w siebie (żyć wbrew swojej woli)
z bólem w środku serca’.

[przekł. B.T.]

¹¹⁵ Por. W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 620.

¹¹⁶ Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Éd. revue et augmentée. Paris, Robert Laffont S.A. et Jupiter, 1985, s. 332—334.

¹¹⁷ S. Kosovel: *Labodja pesem*. In: *Zbrano delo*. Prva knjiga. Ljubljana, DZS, 1946, s. 139.

nie odpowiada przekład:

W siebie wciąż patrzeć (żyć wbrew swojej woli)
Jak w wód zwierciadło
Z boleścią, która płynie wraz z nami
Z serca do serca¹¹⁸.

Strofa trzecia jest w wierszu Kosovela podsumowaniem bólu egzystencji jako doświadczenia koniecznego, określającego Heideggerowską sytuację bycia-w-świecie, której towarzyszy samopoznanie. Poprzedzają ją dwa obrazy: łabędzia wpatrującego się w wodę, gdzie widzi odbicie tego, co wokół — w strofie pierwszej, oraz obraz kondycji istnienia — w strofie drugiej. Na zatracenie się w obcej głębinie nie pozwala zewnętrzność, powierzchnia jeziora odbijająca nie tylko otoczenie, lecz także postrzegający podmiot. Refleksy otoczenia i podmiotu nakładają się na siebie, rozbijając jednorodność obrazu. Ich powierzchniowość prowadzi do chaosu poznawczego. Utrudnia dostęp do tego, co ukryte na zewnątrz i wewnątrz ze względu na brak poczucia jedności z sobą i z otoczeniem w jednoczącym akcie przeżycia. Oko, odbicie, widzenie wskazują na poznanie i jego ograniczenia, budując metaforę interpretacyjną łabędzia-artysty (funkcja antropomorfizująca twarzy) skazanego na samotność w poszukiwaniu prawd egzystencjalnych. Obraz zamknięcia oka ze strofy pierwszej kieruje uwagę w stronę procesów poznawczych. Wyłączenie kontaktu wzrokowego z otoczeniem nie eliminuje środowiska, bo jak u Husserla — każde przeżycie jest przedstawieniem (uzewnętrznionym lub nie) albo opiera się na przedstawieniu, bo przedmiot, którym jest podmiot w akcie samopoznania, może zaistnieć i być odczuwany tylko dzięki przedstawieniu¹¹⁹. Samoświadomość to dla Kosovela uczucie bólu jako komponent egzystencji skazanej na życie, odczuwanie i poznanie. Porównanie ‘jak w zwierciadle woda’ odnosi się zarówno do bólu, jak i do samopoznania („vase strmeti”), czyniąc je warunkami koniecznymi istnienia. Wyobrażenia akwaticzna łączy z sobą oko, odbicia właściwe i zniekształcone w tafli jeziora, które przypomina lustro. Woda nie może odbijać się w zwierciadle ją przypominającym i odwrotnie, lecz te dwa komponenty porównania stanowią jedność wizualną, tak jak dla Kosovela jednością jest poznanie, samopoznanie i odczuwanie. Podmiot rozumie on jako jedność. Dlatego „wód zwierciadło” to nie to samo, co porównanie ‘jak w zwierciadle woda’, podobnie jak ból nie „płynie wraz z nami z serca do serca”, ponieważ jest to ból wewnętrzny, ‘w środku serca’, przeżycie jednostkowe, choć

¹¹⁸ S. Kosovel: *Śpiew łabędzia*. Tłum. M. Piechal. W: *Antologia poezji słoweńskiej...*, s. 214.

¹¹⁹ Por. K. Świącicka: *Husserl*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1993, s. 7—36.

wspólne z innymi. Wiersz ma wyraźny charakter filozoficzny. Nie jest opisem melancholii duszy za pomocą znanej z przełomu wieku rekwizytorni poetyckiej ani też odtwarzaną z pamięci sceną literacką, lecz głosem na temat podmiotowości. Kontekst innych utworów Kosovela wskazuje, że widział on potrzebę pisania o podmiocie w dwudziestowiecznej sytuacji cywilizacyjnej, która zmuszała artystę do samookreślenia się w zmienionym środowisku. Ten zasadniczy aspekt wiersza został w tłumaczeniu zupełnie pominięty przez nadanie mu wtórnych dekoracyjnych sensów, np.: „Tiho je sklenil svoj beli vrat” (‘Cicho pochylił swą białą szyję’) zostało przetłumaczone jako: „Niemy, wygina swą szyję białą”.

Katarina Šalamun-Biedrzycka nie dokonuje takich przesunięć interpretacyjnych w przekładzie, dbając, by nie dodawać ani nie naddawać nowych sensów. Właściwie interpretuje poczucie jedności bytu podmiotowego w utworach Kosovela, jak również dba o to, by przedstawić jego poezję jednostkowo, bez narzucania niezamierzonych przez nadawcę tekstu podobieństw. Mimo to w przekładzie strofy trzeciej tego samego wiersza eksponuje ból, a nie podmiotowość w bólu istnienia:

I bólowi, który nigdy nie minie.
Jak zwierciadło w wodzie
wpatrywać się w siebie (żyć wbrew swojej woli)
z bólem w serca głębinie¹²⁰.

Zwierciadło zatopione w wodzie wyróżnia się, nie stanowiąc jedności z otoczeniem. Natomiast woda w zwierciadle daje efekt zatarcia granicy między przedmiotem a podmiotem, przedstawieniem a istnieniem (są one nierozdzielne), zwracając uwagę na aspekt filozoficzny wiersza.

Przykład diametralnie różnych tłumaczeń wierszy Kosovela nie ma służyć ich opisowi krytycznemu, choć stanowisko krytyczne jest czytelne i zdecydowanie wyróżnia przekłady Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. Jego celem jest wskazanie na konieczność uwzględnienia przez tłumacza perspektywy osobistej i psychologicznej równocześnie z perspektywą socjologiczną. W przeciwnym wypadku przekład traci sens i zasadniczy cel komunikacyjny.

Tłumaczenie Piechala nie tylko wypaczyło sens wierszy Kosovela z uwagi na błędy leksykalne i zniekształcenia stylistyczne, lecz również ze względu na nieuzasadnione zmiany na poziomie morfologicznym, przede wszystkim czasowników. Zostały one pozbawione oryginalnej funkcjonalności sensotwórczej z powodu odrzucenia autorskiego wyboru czasu, osoby, aspektu i trybu między innymi w wierszach: *Pesem*, tłumaczonym jako *Poemat*; *O, saj ni smrti* — *O, nie ma śmierci*; *O, da sem list zeleni* —

¹²⁰ S. Kosovel: *Łabędzia pieśń*. In: *Mah in srebro — Srebro i mech. Antologia poezji słoweńskiej...*, s. 117.

O, *być liściem zielonym...* Tłumacz zmienił również kwalifikację gatunkową jednego z tekstów — wiersz *Pesem*, tytułując *Poemat* zamiast *Pieśń*. Przyczyny tych nieścisłości mogły być różne, lecz wynik jest jednoznaczny. Obraz poezji Kosovela został zniekształcony i pozbawiony oryginalności zawartej w pojęciu awangardowości, rozumianej jako wyprzedzenie swego czasu, odkrycie nowej wrażliwości, zjawisk i doznań. Jego twórczość nie została „przeżyta” i zinterpretowana przez tłumacza z uwzględnieniem modelu świata w nią wpisanego. Dlatego tłumacz nie znalazł jej właściwego ekwiwalentu. Odbiorca przekładu otrzymał teksty pozbawione ich autentycznego znaczenia i wartości poetyckiej, co pogłębia jeszcze samowolne usuwanie w tłumaczeniu znacznych fragmentów oryginału, np. w wierszu *Kalejdoskop* (*Kalejdoskop*) i *Ostri rimi* (*Ostre rymy*). A więc wartość przekładu, niezależnie od wyboru, ma zasadniczy wpływ na sposób funkcjonowania obcej twórczości w świadomości odbiorczej. Kosovel pozostał obcym dla tłumacza, którego w tym wypadku nie można uznać za tożsamego z odbiorcą prymarnym ani podobnego do niego.

Mimo wyboru niewielkiej liczby wierszy, przekład Katariny Šalamun-Biedrzyckiej jest dowodem na tożsamość odbiorcy prymarnego i tłumacza, co wynika z jej pochodzenia i urodzenia. Jako Słowenka podjęła się trudnego zadania przekładu poezji na język polski, niebędący jej językiem rodzimym. Świadczy to o jej poczuciu przynależności do obu kręgów kulturowych, czego dowodem jest udany przekład wierszy Kosovela, wybranych ze względu na ich charakter epifaniczny. Na drobne uwagi zasługują niektóre rozwiązania stylistyczne w wierszach *Evakuacija duha* (*Evakuacja ducha*) i *Ekstaza smrti* (*Ekstaza śmierci*). Jedynie tłumaczenie zakończenia wiersza *Otožje* (*Melancholia*) sugeruje redukcję interpretacyjną w zakresie odczytywania węzła semantycznego, miejsca szczególnego w wierszu wolnym, w nim bowiem następuje metaforyczna synteza, będąca grą sensów. Funkcję takiego węzła pełni w wymienionym wierszu zaimek osobowy *on* (*vanj* — ‘w nim’):

Večer je kot
zlata krsta.
Lezimo vanj¹²¹.

Wieczór jest jak
złota trumna.
Wpełnijmy weń.
[przekł. B.T.]

Zaimек, będąc na końcu następnego zdania, znajduje się w pozycji dwuznacznej. Może odnosić się do całego porównania: „wieczór [...] jak złota trumna”, lub do wieczoru i trumny oddzielnie. Powstaje napięcie semantyczne między „wieczorem”, który otacza jednostkę ciemnością

¹²¹ S. Kosovel: *Otožje*. In: *Zbrano delo*. Prva knjiga..., s. 51.

i tym samym zamyka w zachodzącym słońcu, a trumną — obrazem ciemności i pośmiertnego zamknięcia. Wieczór i trumna w obu przypadkach osłaniają i wchłaniają. Tworzą coś w rodzaju kokonu. Niewiadoma wieczoru jest równa niewiadomej trumny. Tłumaczka wyeliminowała wieloznaczność oryginału, redukując ją do wieczoru za pomocą fleksyjnej formy zaimka *on*:

Wieczór jest jak
złota trumna
Położmy się w nim¹²².

Jednak dowodem na posiadaną przez nią świadomość wieloznaczności i metaforyczności jest wybór czasownika polskiego. *Lesti (lézem)* oznacza: 'leżeć, łązić, chodzić, pełzać, wyłazić, wystawać'. Z tego *spectrum* semantycznego nie skorzystała tłumaczka, decydując się na inny czasownik, odnoszący się do trumny, równocześnie pozbawiając go obecnej w oryginale dwuznaczności. Podwójność znaczenia ochroniona została przez przypisanie czasownika do trumny, a zaimka do wieczoru, choć osłabieniu uległa wartość artystyczna i estetyczna, oparta w oryginale na metaforycznym napięciu.

W przekładach wierszy Kosovela autorstwa Piechala zabrakło, niezależnie od błędów tłumaczeniowych, świadomości psychologicznej i socjologicznej. Nie potraktował on tłumaczenia jako specyficznego aktu poznawczego, polegającego na zrozumieniu znaczenia i intencji tekstu oryginału w procesie interpretacji poetyckiej, a więc takiej, która umożliwia dalszą konkretyzację. Oryginał nie tylko był obcy tłumaczowi, ponieważ nie znalazł jego inwariantu, lecz został tym samym zafałszowany w odbiorze sekundarnym. Konsekwencje społeczne takiej recepcji oddalają poezję Kosovela od polskiego czytelnika nie ze względu na jej obcość czy wartość. W wyniku przekładu bowiem stała się ona nijaka, co jest szczególnie przykre w przypadku poety, który wykraczał twórczością poza granice swego czasu, będąc rewelatorem dwudziestowiecznej poezji słoweńskiej. Nawet na poziomie dokonanych wyborów tekstów korespondujących z nurtem ekspresjonizmu widoczne jest przełamywanie przez poetę typowej poetyki związanej z budowaniem nastroju. Obecna w wierszach atmosfera jest wyraźnie funkcjonalizowana poznawczo, często przez wydobywanie wieloznaczności słów.

Przekład Piechala nie przybliżył twórczości Kosovela odbiorcy polskiemu ani artystycznie, ani geograficznie. Jak dla pejzaży Przybosa

¹²² S. Kosovel: *Melancholia*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka. W: *Mah in srebro — Srebro i mech...*, s. 115.

istotna jest Rzeszowszczyzna, tak dla Kosovela region geograficzny, z którego pochodził — Kras z typowymi dla siebie zjawiskami geologicznymi, zwanymi zjawiskami krasowymi. Tymczasem tłumacz niepotrzebnie przekształca nazwę Kras na Karst (*Poemat*), a w notce bibliograficznej pisze, że poeta urodził się w Krasie, co czytelnikowi może kojarzyć się z miastem.

Przekład Katariny Šalamun-Biedrzyckiej odkrywa czytelnikowi polskiemu poezję Kosovela, choć w wyborze tłumaczka prezentuje swój osobisty punkt widzenia. Nie mogąc przedstawić całości tej poezji, zdecydowała się na świadectwo zagwarantowane własną interpretacją. Kierując się epifanicznością jako nadrzędną właściwością poezji Kosovela, potrafiła właściwie w języku polskim połączyć jej codzienność i wzniosłość, konkret i metafizykę. Szkoda, że nie rozszerzyła tej prezentacji o wiersze o odmiennej poetyce (np. konstruktywistycznej i katastroficznej), pokazując różne możliwości ekspresji, służące poszukiwanej przez poetę wspólnotocie z istnieniem. Jej przekłady wierszy, z niewielkimi wyjątkami, mogą zachęcić czytelnika polskiego do zainteresowania się tą poezją, ciągle przecież aktualną.

Zatem wpisanie przez tłumacza śladów swej obecności w tekst z zachowaniem nadrzędnej funkcji intencjonalności autorskiej otwiera przekład na dalszą interpretację odbiorczą i sprzyja zachowaniu napięcia między obcością a swojskością. Obcość jest wartością, jeśli zostaje uświadomiona, a więc zrozumiana, co zależy od procesów psychologicznych i socjologicznych zachodzących w komunikacji kulturowej.

***Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza: elementy nacechowane w przekładzie**

*Trans-Atlantyk*¹²³ jest drugą, po przekładzie *Ferdydurke* opublikowanym przez Katarinę Šalamun-Biedrzycką w 1974 r., powieścią Witolda Gombrowicza przetłumaczoną na język słoweński. W obszernym wstępie do *Ferdydurke* Katarina Šalamun-Biedrzycka przedstawia sylwetkę autora, bogato ją ilustrując własnymi przekładami z jego twórczości. W swej prezentacji twórczości Gombrowicza wiele miejsca tłumaczka poświęciła *Trans-Atlantykowi*, wybierając z powieści najbardziej reprezentatywne fragmenty. Jednak pełny przekład powieści, autorstwa Nika Ježa, ukazał się w Słowenii w 1998 r.¹²⁴ Został on przyjęty bardzo dobrze, o czym między innymi

¹²³ Por. W. Gombrowicz: *Trans-Atlantyk*. Biblioteka „Kultury”. T. 186. Paryż, Instytut Literacki, 1985 — wszystkie odwołania i cytaty polskie pochodzą z tekstu z tego wydania. W nawiasie oznaczone zostały numery stron.

¹²⁴ Por. W. Gombrowicz: *Trans-Atlantyk*. Prev. N. Jež. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1998 — wszystkie odwołania i cytaty słoweńskie pochodzą z tego wydania. W nawiasie oznaczono numery stron.

świadczy przyznanie tłumaczowi prestiżowej Nagrody Antona Sovreta w 2000 r. za osiągnięcia w dziedzinie przekładu artystycznego.

Twórczość Gombrowicza jest pisarstwem niezmiernie złożonym, rozpiętym między biegunami uniwersalności i polskości, co stanowi niewątpliwe wyzwanie dla czytelnika i tłumacza; wyzwanie stawiające duże wymagania. Jest w nią wpisany uniwersalny światopogląd oparty na grze sprzeczności między prawdami częściowymi a tęsknotą za pełnią, która nie może być inaczej osiągnięta, jak przez stworzenie stanu potencjalności, wiecznego niezrealizowania i zachowanie zdolności do ciągłej przemiany. Tym bowiem, co zagraża najbardziej człowiekowi i kulturze przez niego tworzonej jest skostnienie w Formie. Przeciwnieństwo Formy stanowi Chaos, czyli pełna potencjalność. Jego dominacja jest równie zgubna, co zamknięcie się w Formie. Dlatego ciągłe przekraczanie Formy, nieufność wobec niej gwarantuje wyzwalanie ukrytych w Chaosie możliwości, jak dowodzi autor w swych utworach. Wykracza tym samym Gombrowicz poza utarte wyobrażenie społeczne, kulturowe i literackie, poruszając się wśród wielu tekstów i za ich pomocą. Można więc jego wypowiedzi artystyczne traktować również — jak chciał tego Michał Głowiński — jako metaliterackie¹²⁵.

Specyficznie polski jest obraz własnej przynależności kulturowo-mentalnej widziany z perspektywy właśnie Formy (przyswyczajeń, stereotypów kulturowych, politycznych, społecznych itp.), która stanowi z jednej strony o tożsamości narodu i kultury, a z drugiej — ogranicza możliwości jednostki i zbiorowości, jeżeli okazuje się mechanicznym powtarzaniem pewnych gestów uznanych za słuszne, lecz już wewnętrznie pustych. Nie oznacza to odrzucenia własnej tożsamości, raczej kreatywne jej traktowanie w celu wydobywania bogactwa potencjalności. Stąd występujący w utworach Gombrowicza ruch między przyciąganiem a odpychaniem, oparty na grze sprzeczności, profanacji i sakralizacji. Każe to widzieć obciążenia narodowe jako źródło nowych wartości, pod warunkiem ich uświadomienia i przekraczania. Silne nacechowanie języka podkreśla stereotypy narodowe.

Trans-Atlantyk już w płaszczyźnie narracyjnej i językowej zawiera obraz kultury polskiej, przywołany w znacznej wierze w samym sposobie ukształtowania wypowiedzi na poziomie przede wszystkim leksyki i składni oraz wzorców stylistycznych. Towarzyszą mu wzorce mentalne, związane z dwoma kręgami kultury szlachecko-ziemiańskiej, wraz z ich mitami i obyczajowością: z polowaniem oraz procesami i sporami o własność. W języku i w sposobie prowadzenia narracji skondensowany jest obraz polskiej kul-

¹²⁵ Por. M. Głowiński: *Wokół recepcji Gombrowicza. Wprowadzenie*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 246.

tury z jej stereotypowymi wyobrażeniami wyrażonymi w mentalnym obrazie ojczyzny. Miała tego świadomość — jak się wydaje — Katarina Šalamun-Biedrzycka, pisząc we wstępie do *Ferdydurke* o *Trans-Atlantyku*: „Na žalost seveda ne moremo navajati cele knjige, pripovedovanje o njej, brez njene stilistike, pa bi bil nesmisel”¹²⁶.

Niko Jež tłumacząc *Trans-Atlantyk* zmuszony był nie tylko do zachowania wewnętrznej spójności sensu przekładu, ekwiwalentnej do oryginału, lecz także do ujawnienia jego dialogowości w perspektywie kultury polskiej i słoweńskiej. Niezmiernie ważny był wybór formy narracji. Narrator Gombrowicza jest opowiadaczem, korzystającym z wzorca gawędy szlacheckiej. Będąc zanurzonym w rzeczywistości własnej opowieści, bo do niej należy, ujawnia równocześnie swe opozycyjne punkty widzenia w stosunku do form stylistycznych i ewokowanych przez nie treści, charakterystycznych dla gawędy. Często opowiadacz ograniczony jest swą wiedzą o świecie i nie potrafi dokonać konceptualizacji swych spostrzeżeń w nowym (argentyńskim) otoczeniu. Składniowa, fonetyczna i fleksyjna konstrukcja jego wypowiedzi jest okaleczona, co wynika z ubogiego obrazu świata, który się za nią kryje. Wytworzone w nim mechanizmy przetwarzania informacji ustatycznił stereotyp, hamując dalsze możliwości poznania i konceptualizacji, a tym samym ujawniony został brak dystansu do rzeczywistości¹²⁷. Ten narrator naiwny współlistnieje z narratorem krytycznym, posługującym się mentalnymi narzędziami konceptualizacji świata¹²⁸. Powstaje wrażenie jakby on cytował cudzy i swój (sarmacki) punkt widzenia dzięki przenikaniu się jego wypowiedzi: bełkotliwych — alogicznych często w toku gawędowej narracji — z zintelektualizowaną refleksją, w której nie moralizuje, lecz próbuje interpretować świat. Te dwie postawy narracyjne łączy poetyka narracji, budowana na rytmiczowaniu wypowiedzi w postaci rymów wewnętrznych w zdaniu czy licznych współbrzmień. Struktura języka narratora stwarza wrażenie wzajemnego „przedrzeźniania”, powodując dystans do obu postaw światopoglądowych wyrażonych w narracji.

Tłumacz odnajduje właściwy ekwiwalent stylu Gombrowiczowskiego, dając się prowadzić tekstowi oryginału. Ma pełną świadomość podwójności połączeń semantycznych i formalnych oraz ich rytmiczacji, uzyskiwanej głównie za pomocą powtórzeń różnych kategorii gramatycznych, co

¹²⁶ K. Šalamun-Biedrzycka: *Witold Gombrowicz i „Ferdydurke”*. In: W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Prev. K. Šalamun-Biedrzycka. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974, s. 35.

¹²⁷ Por. E. Sławkowa: *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1981 — na temat języka *Trans-Atlantyku*.

¹²⁸ Por. S. Chwin: *Sarmata kontestujący*. „Ruch Literacki” 1975, z. 4 — na temat konstrukcji narratora w *Trans-Atlantyku*.

widoczne jest już na początku powieści — np. wprowadzające w gawędę wyznanie narratora:

Nikogo ja na te Kluski stare moje, na Rzepę może i surową nie zapraszam, bo w Cynowej misie Chude Kiepskie, i do tego podobnie Wstydlive, na oleju Grzechów moich, Wstydlów moich, te Krupy ciężkie moje, Ciemne, z kaszą czarną moją, ach, że i lepiej do ust nie wziąć, bo chyba na wieczne Przekleństwo, Poniżenie moje, na drodze nieustającej Życia mojego i pod tą ciężką, żmudną Górą moją (s. 7).

W słoweńskim przekładzie:

Nikomur teh postanih cmokov svojih, bodisi repe surove, ne ponujam, v skledi baš kositrni so Pusti, Bedni, k temu pak podobno, Sramežljivi, na olju Grehov mojih, Sramote moje, ti žganci težki moji, Črnikasti, s črno kašo mojo, ah, da bil jih človek nikoli v usta ne del, bodi kvečjemu v večno prekletstvo, sramoto mojo na neodjenljivi poti življenja mojega tja proti težki, trudapolni Gori moji (s. 9),

zachowane zostały powtórzenia słów i konstrukcji składniowych, podobnie jak ekwiwalenty leksykalne, których wybór uzasadniony jest funkcją literacką skojarzeń rozwiniętych w całej powieści. Towarzyszy temu rytm opowieści, znany polskiej gawędzie szlacheckiej z domieszką skandowania litaniijnej modlitwy, czyniąc wyznanie dramatycznym, bo pochodzi z chęci zachowania świętości i jej poniżenia w zetknięciu z konkretnymi wydarzeniami. Charakterystyczne dla powieści rozumienie losu polskiego w kategoriach świętości i przekleństwa, jednostki i zbiorowości tłumacz uzyskał, choć w nieco odmienny sposób; stara się bowiem zachować połączenia, semantyczną łączliwość własnego języka. Dlatego „Kluski” nie są stare (przymiotnik „stari” ma duże *spectrum* semantyczne), lecz ‘nieświeże’ („postani”), a „Życie” z „nieustającego” (co w oryginale odwołuje do sfery *sacrum*) staje się ‘uporczywe’, przenosząc punkt widzenia z życia jako *universum* na podmiot podtrzymujący własne życie. „Góra” natomiast nabiera cech uniwersalnych w powszechnym wymiarze dla tych wszystkich, którzy próbują ją zdobyć. Złożenie „trudapolna” kieruje uwagę na sferę sakralności, gdy u Gombrowicza jest ona „żmudną” górą. Konsekwentnie jednak została zachowana równowaga między „górami” a „dołami”, „świętością” spowiedzi a „grzesznością” ziemską, cielesną. Nie w pełni oczywiste są zmiany wprowadzone przez tłumacza w zakresie pisowni dużych liter. Wydawać by się mogło, że rozumiejąc zasadę interpretacyjną opozycji Gombrowiczowskich, podkreśla dużą literą słowa konotujące wzniosłość, a małą literą oznacza te przywołujące niskość. Zasada taka obowiązuje go również w ekwiwalentach wskazują-

cych na działanie spychające w dół („Przekleństwo”) i skutek tego działania („Poniżenie”), przetłumaczone jako ‘wstyd’ — „sramota”, lecz pisane małą literą (w znaczeniu wstydu z popełnionego błędu, drobnego potknięcia, a nie z całego życia). Jeżeli tak, to graficzne zachowanie opozycji stwarza wrażenie dominacji wzniosłości, co jednak nie było celem powieści.

Światopogląd gawędy przywołany w powieści dzięki stylizacji językowej na polszczyznę siedemnastowieczną, przede wszystkim charakterystyczną dla *Pamiętników* Paska, i dziewiętnastowieczną gawędę Rzewuskiego oznacza ograniczenie się do własnej przestrzeni i zamknięcie na wszystko, co obce. Gawęda to opowieść o toku wypowiedzi ustnej, w której wprawdzie ożywają przeszłe wydarzenia, nawet odległe wyprawy i wojny poza granicami, lecz wszystko to, co zewnętrzne, zostaje sprowadzone do własnego bohaterstwa i poświęcenia z perspektywy domowych pieleszy i ustalonych wzorców. Niezwykła popularność tego gatunku i jego stylu w dawnej Polsce wykraczała poza granice literatury, będąc również formą towarzyskich zachowań, czego ślady można odnaleźć jeszcze w dwudziestowiecznej narracji¹²⁹.

Nacechowanie światopoglądowe w narracji gawędowej sprawiło, że stała się ona szczególnie sprawnym narzędziem w grze Gombrowicza, podejmującej polemikę na temat polskości i także na temat zamknięcia w Formie. O ile autor posługuje się narracją gawędy, znajdując w niej syntezę polskości (również z perspektywy emigranta¹³⁰), o tyle dla tłumacza znalezienie odpowiedniego ekwiwalentu w kulturze słoweńskiej stwarzało pewne problemy. Stał bowiem wobec podwójnej konieczności: wiernego oddania modelu świata obecnego w oryginale, a wyrażonego już na poziomie języka oraz obowiązku respektowania świadomości kulturowej odbiorcy przekładu. Tylko zachowanie równowagi między obcym a własnym gwarantuje komunikacyjną wartość przekładu.

Gatunek gawędy obcy jest kulturze i literaturze słoweńskiej, lecz pewne formy narracyjne podobne do niej można odnaleźć w *spominih*, *povestih* i kazaniach siedemnastowiecznych przede wszystkim Janeza Svetokriškega (Tobi Lionell), mimo że inny cel im przyświecał. Szczególnie przydatny jest wzorzec narracji obecny w kazaniach Janeza Svetokriškega z równoczesnym odrzuceniem ich moralizatorskiej strony zawartej w *eks-emplah*. W utworze Gombrowicza funkcjonuje bowiem sprzeczność, której nie można usunąć, między tym, co moralne, a tym, co amoralne. Opozycja moralne — amoralne to jedna z ważniejszych opozycji w jego twór-

¹²⁹ Por. B. Makowski: *Gawęda*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków, Universitas, 2006, s. 270—273.

¹³⁰ W rozmowie z Dominique’iem de Roux Gombrowicz pisze: „*Trans-Atlantyk* zrodził mi się poniekąd jako *Pan Tadeusz à rebours*”. D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, s. 93.

chości. Wybierając wzór stylizacji w postaci siedemnastowiecznych kazań słoweńskich, tłumacz nie tylko odnalazł podobieństwo czasowego wzorca stylizacji obecnego w oryginale, lecz mógł mieć też pewność, że odbiorca nie odrzuci przekładu jako tekstu zupełnie obcego i zrozumie sens gry prowadzonej przez Gombrowicza. Natomiast silniejsza tradycja słoweńskiej *povesti* wyjaśnia brak w *Trans-Atlantyku* wyraźnie określonego profilu opowieści, która jednak nie jest jednowątkowa¹³¹. Wzorzec kazań nacechowany także moralistycznie w zestawieniu z tradycją *povesti* dawał gwarancję odtworzenia opozycji moralne — amoralne w przekładzie.

Ślady takiej świadomości tłumacza można odnaleźć w określonych wyborach translatorskich. Unika on w zasadzie archaizacji słownikowej na poziomie archaizmów semantycznie pustych, takich jak: zaimki, spójniki, partykuły, które nie zacierają komunikatywności. Sprowadza je na ogół do formy aktualnej, niekiedy modyfikując ich użycie. Najczęściej używany w powieści spójnik „tedy” jest jednym z tych archaizmów, które nadają specyficzny koloryt opowieści w miejsce współczesnego „przeto” i „więc”. W tłumaczeniu funkcjonuje jako „tedaj” (między innymi na s. 16), a czasem zmienia swą postać na przysłówkową „takrat” (s. 11), co choć możliwe w odbiorze sensu, nieco modyfikuje następstwo przyczynowo-skutkowe narracji. Wynika to z chęci unikania powtórzeń, które wprowadzają podwójne znaczenia słów, np. spójnikowe i przysłówkowe, jak w przypadku „tedaj”.

Unikanie częstych powtórzeń dotyczy nie tylko przekładu archaizowanych form spójnikowych i zaimkowych, lecz również czasownika „powiadać”. Stara forma „powiadać” przywołuje sakralność Biblii w tłumaczeniu polskim Wujka (*Zaprawdę powiadam Ci...*), odwołuje się więc do prawd uniwersalnych i objawionych, znacząc wyjątkowość aktu ich mówienia. Czasownik ten tłumaczony jest zwykle czasownikiem „reči”. Jednak w przypadku zbyt bliskiego sąsiedztwa ponawiania czasownika podany jest inny czasownik z wyjaśnieniem, np. „zatorej pristavim” (s. 16). Chodzi tu bowiem nie tylko o powtórzenie czasownika, lecz również towarzyszącego mu spójnika raz w formie archaicznej „tedy”, a drugi — współczesnej „więc”. Tłumacz, decydując się na formę współczesną, musiałby dwa razy powtórzyć „rečem tedaj”. Choć unika zbyt nachalnych — jego zdaniem — powtórzeń (elementu charakterystycznego dla gawędy), podkreśla równocześnie dwoistość narratora Gombrowiczowskiego: naiwnego, wtopionego w świat swej opowieści i krytycznego, burzącego skostniałą formę. Tym samym ujawnia odbiorcy przekładu grę prowadzoną przez autora, która bez znajomości polskiego kontekstu mogłaby być nieczytelna.

¹³¹ Por. M. Kmecel: *Mala literarna teorija*. Ljubljana, Borec, 1976, s. 293—297.

Inaczej w sferze składni. Tu w pełni obecny jest styl oryginału. Dając się przezeń prowadzić, Niko Jež świadomy jest wzorca słoweńskiego, dającego podobny ekwiwalent. Stylizacja Gombrowicza może być odebrana w odpowiedniej perspektywie czasowej i może być opozycyjna do treści dzięki wywołanym odniesieniom do Janeza Svetokriškega. Zachowuje więc wszystkie powtórzenia rytmu składniowego z klauzulami czasownikowymi zdania, wielokrotnym często ich złożeniem, zdaniami paratetycznymi i powtórzeniami kategorii gramatycznych, co tok składniowy czyni dygresyjnym: „Zachowaniem i układem swoim niezwykły wzgląd na wysoką godność swoją wykazywał [podkr. — B.T.] i każdym swym poruszeniem honor sobie świadczył, a tyż i tego z kim mówił sobą silnie bez przezwry zaszczycał, że już to prawie na kolanach z nim się rozmawiało” (s. 16).

W przekładzie zachowana jest budowa zakończeń zdań przed przecinkiem i przed kropką: „Z obnašanjem in dostojnostjo svojo izjemen je obzir na svoje visoko dostojanstvo kazal in s slehernim premikom je sebi spoštovanje izkazoval, pa je tedaj tudi tega, s komer je govoril, na moč in brez predaha s sabo častil, da se je njim malone na kolenih govorilo” (s. 18).

Nie zawsze jednak tłumacz mógł zachować klauzule imiesłowne. Nie możliwa jest klauzula z imiesłowem przymiotnikowym czynnym: „A gdy tam w dali, za wodą krew, tu tyż krew; i Tomasza krople za sprawę mą wyciekające” (s. 59). Wynika to z systemu języka słoweńskiego, w którym imiesłów ten niezwykle rzadko jest używany, a w języku mówionym — nieobecny. Zastępują go konstrukcje dopełnieniowe i przydawkowe zdania podrzędnie złożonego oraz formy zakończone na *-ty*, *-ta*, *-te*. Tę ostatnią stosuje tłumacz: „In medtem ko tam daleč, čez vodo, teče kri, teče kri tudi tukaj; in Tomaszve kapuje prelite zaradi mene” (s. 59). Zachowane są natomiast konstrukcje zakończeniowe zdania z imiesłowem przymiotnikowym biernym.

Zakończenia czasownikowe zdań charakterystyczne są dla kazań Janeza Svetokriškega, np.: „[...] inu fvoie nage bele perfiji kasala, roshenkranz v rokad dershala, inu s ‘taistim fe je igrala, fvoie tovarshize motila [...]”¹³².

Inne cechy stylistyczne wynikające ze stylizacji na gawędę w zakresie struktur gramatycznych zostały na tyle zachowane przez tłumacza, na ile pozwalał mu na to rodzimy system językowy. Jego przekład opiera się bowiem na odpowiednim odczytaniu oryginału i przeniesieniu go we właściwą ramę poznawczo-interakcyjną dla języka i kultury słoweńskiej. Tym samym zawartość językowa powieści funkcjonuje w identycznym prawie scenariuszu.

W tym bardzo dobrym tłumaczeniu centralnym problemem translatorskim jest kluczowa opozycja (syncyzna — ojcyzna), fundamentalna

¹³² J. Svetokriški: *Lepa grešnica*. (*Sacrum promptuarium* — 1691). In: *Slovenska zvrstna besedila*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1993, s. 464.

dla odczytania Gombrowiczowskiego rozumienia losu polskiego nacechowanego wzniosłością i poniżeniem. Gombrowicz operuje, stosując chwyt „zachowania w pamięci”, całym *spectrum* semantycznym ‘ojczyzny’. Nie jest ono zawsze werbalizowane. Czytelne jest dla uczestnika zbiorowości polskiej i dla osoby znającej tę zbiorowość wraz z jej historią przez stylistykę, semantykę i leksykę, wywołujące chęć konfrontacji z innymi tekstami kultury i historii. Tłumacz nie napotkał dla siebie trudności na etapie rozumienia i dewerbalizacji, o czym świadczą jego wybory translatorskie. Problematiczna stała się synteza interpretacji świata wpisana w polskie słowo ‘ojczyzna’ w zestawieniu idiomatycznym i współbrzmieniowym „syncyzna-ojczyzna”. Powstały rym wywołuje następny nieobojętny semantycznie — ‘obczyzna’, który choć niezwerbalizowany współbrzmi z obecnym w powieści. Ujawniają się opozycje: młody — stary, teraźniejszość — przeszłość, niedojrzałość — dorosłość, potencjalność — forma, indywidualność — zbiorowość, swój — obcy. Na takich opozycjach ufundowane są stereotypy i one wszystkie składają się na dzieje polskiego losu; wpisują się w językowy obraz ‘ojczyzny’.

W imponującej analizie semantycznej Heimatu, Vaterlandu, Ojczyzny i Rodiny Anna Wierzbicka zwraca uwagę na różnice semantyczne niemieckich i rosyjskich ekwiwalentów ‘ojczyzny’, wynikające z odmiennych tradycji kulturowych i historycznych¹³³. Rekonstruuując maksymalny zakres semantyczny pojęcia, tworzy jego model sieciowy — jakby powiedział Langacker, w którym istnieje wiele węzłów dostępu do znaczenia, tworzących skomplikowane połączenia. Połączenia pozwalają na wchłonięcie opozycji w postaci rozszerzeń metaforycznych i metonimicznych. Wśród nich jako wyróżniające dla polszczyzny są takie, jak: ojczyzna-rodacy (podkreślają więzy krwi), ojczyzna-zbiorowość, ojczyzna-obczyzna, tworzące świadomość istotną dla zachowania egzystencji narodu.

Związek ojczyzna-rodacy można wywieść słowotwórczo od ojca, lecz — jak pisze autorka — związek z ojcem oznacza nie tyle ojca, ile ojców, przodków. Ci z kolei wskazują zarówno na przeszłość, jak i na więzy krwi, kierując do rodziców. Uprzywilejowane miejsce ma matka, dająca bezpieczeństwo, niestawiająca wymagań, zdolna do poświęceń dla własnych dzieci. Kollokacja ‘łono ojczyzny’ wydobywa ten związek semantyczny. Ojczyzna była w kulturze polskiej personifikowana w postaci rozpaczającej matki nad zbiorowością dzieci. Zbiorowość ta zachowuje pamięć męczeństwa, czyli losów narodowych. Więzy krwi pozwalają od zbiorowości rodaków — matki od dzieci — oczekiwać wzajemnej serdeczności:

¹³³ Por. A. Wierzbicka: *Słownik kluczem do historii i kultury. „Ojczyzna” w językach niemieckim, polskim i rosyjskim*. W: A. Wierzbicka: *Język, umysł, kultura*. Wybór prac pod redakcją J. Bartmińskiego. Warszawa, PWN, 1999, s. 289—450.

łączy ich ta sama historia i związek emocjonalny: miłość i serdeczność. Pojawia się moralny nakaz kochania (matki-ojczyzny), nauka odwzajemniania się miłością i poświęceniem oraz wpisany w to obowiązek. Jednak towarzyszy mu inna modalność niż w spełnieniu obowiązku dla np. Vaterlandu. ‘Musieć’ zastąpione jest przez ‘chcieć’. Inne bowiem jest posłuszeństwo wobec matki, inne — wobec ojca. Ważnym również elementem semantycznego *spectrum* ojczyzny jest przekonanie, że niekoniecznie ojczyzna musi być ogromna, piękna i ma dawać coś dobrego. Ojczyzny, tak jak rodziców, się nie wybiera, choć można mieć drugą ojczyznę, na co wpłynęła historia. Jednak naganne moralnie jest porzucenie ojczyzny dla innego miejsca z przyczyn konformistycznych, językowo odzwierciedlone w formie idiomatycznej: „gdzie mi dobrze, tam moja ojczyzna”.

Maksymalny zakres semantyczny pojęcia ‘ojczyzna’ istnieje w świadomości Polaka, choć w zależności od momentu historycznego różnie jest ono profilowane¹³⁴. Przesunięcia znaczenia mogą być nawet daleko posunięte. Gombrowicz również dokonał nowego dla swych czasów sprofilowania pojęcia, wywołując długo trwającą niechęć polskich środowisk emigracyjnych. Wyeksponował opozycję ojczyzna — obczyzna oraz ojczyzna — rodacy z podrzędnymi jej opozycjami teraźniejszość — przeszłość, młodość — starość¹³⁵. W ‘obczyźnie’ podkreślił nie wygnanie, np. ‘na obczyznę’, lecz obcość, utwierdzając tym stereotyp ojczyzny.

Pojęcie i obraz mentalny ‘ojczyzna’ stanowi schemat, który podobnie, choć nie tak samo, jest wypełniany w różnych kulturach, co pozostaje w ścisłym związku z tradycją kulturową, historyczną i literacką. W różnych językach ekwiwalenty słowne ojczyzny zawierają nieco odmienny językowy obraz świata, wynikający z innej kategoryzacji zjawiska na poziomie leksykalno-semantycznym. Odnalezienie właściwego ekwiwalentu przez tłumacza jest w tym przypadku zadaniem trudnym, ponieważ złudne jest mechaniczne znalezienie odpowiednika. Słowa pozornie bliskie sobie semantycznie, mając ekwiwalenty leksykalne w różnych językach, znacznie się od siebie różnią, wskazując na odrębność tradycji i doświadczeń historycznych. Dodatkowym utrudnieniem jest stereotypizacja obrazu ‘ojczyzny’ dokonywana w różnych czasach i w różnych celach przez język propagandy, wykorzystujący często literaturę w zabiegach pragmatycznego profilowania pojęcia. W ich wyniku dokonywane były wybory z całościowego *spectrum* semantycznego ojczyzny.

Idealnym Polakiem w *Trans-Atlantyku* jest Major, Tomasz, nieprzyleganie stereotypu do rzeczywistości i jego sztuczne działanie reprezentuje

¹³⁴ Por. *Profilowanie w języku i w tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1998.

¹³⁵ W tym związku nie zwracano dotąd uwagi na funkcję dopełniającą pole semantyczne wzajemnych relacji między ojczyzną a polską gościnnością.

poselstwo, a Grupa Kawalerów Ostrogi oddaje się fanatycznej gloryfikacji męczeństwa. Tylko Major działa zgodnie z oczekiwaniami zbiorowymi. Pozostali na dwa odmienne sposoby tworzą polskość nieautentyczną: jedni — euforyczną i idylliczną, drudzy — masochistyczną. Jeżeli bliżej przyjrzeć się Majorowi, to w jego świadomości tkwią załączki obu postaw, np. w ogromnej dbałości o honor, który ściśle związany jest z szacunkiem i miłością do ojczyzny. W jego obronie gotów jest poświęcić nie tylko własne życie, lecz także życie swego ukochanego syna, jeżeli ten podda się amoralnemu Gonzalo. Zresztą już wcześniej poświęca syna, wysyłając go do walki w obronie ojczyzny. Tego nie odczuwa jednak tak boleśnie, jak kary, którą ma mu wymierzyć. Mimo wszystko tylko on nie dąży do przekroczenia losu narodowego. Czynią to wszyscy pozostali.

Syn Majora jest w swej młodości podatny na wpływy. Posłuszny ojcu, nie posiada osobowości, nie będąc przygotowanym na dziedzictwo ani cech ojca, ani przodków. Jest w stanie całkowitej potencjalności. Może stać się każdym. Ignas ma niewątpliwy wdzięk i chęć życia. Zatem modelowy Polak jest wytworem historii, kultury i środowiska.

Obcego reprezentuje Gonzalo charakteryzowany przez patologicznie przedstawiony immoralizm w działaniu i w środowisku, do którego należy i które tworzy, w przepychu Estancji. Jest on świadomy tego, że może nawiązać porozumienie z Ignasiem.

Narrator powieści — jak stwierdza Stefan Chwin — nie opowiada się po żadnej stronie opozycji swój — obcy. Utożsamia się z przeciwnikami opozycji wewnątrz grupy rodaków i zbiorowości, jak również opozycji swój — obcy. Nie opowiada się ani za nieautentyczną idyllicznością ojczyzny, ani za jej tragicznością, podobnie jak nie pochwała buntu przeciw tradycji czy konserwatyzmowi¹³⁶. Wydobywa natomiast z całą mocą opozycje tkwiące w polu semantycznym ojczyzny, które poddane stereotypizacji są nieautentyczne. Nie mogą więc doprowadzić do przekroczenia losu polskiego.

Znając uwikłania historyczne i kulturowe polskiego słowa 'ojczyzna', jak również twórczości Gombrowicza wraz z jej kontekstem, tłumacz stanął wobec szczególnie trudnego problemu, mimo że całość przekładu należy uznać za udaną. Dodatkowym utrudnieniem było współbrzmienie „syncyzna-ojczyzna” powstałe przez zestawienie stereotypu z neologizmem „syncyzna”. Pisarz wprowadził je celowo, by podkreślić dwójiste działanie stereotypu, tyleż dobre, co złe i karykaturalne. Ponadto taki chwyt pozwalał mu spotęgować groteskowość, nadużywając stereotypu.

Odnalezienie ekwiwalentu w języku słoweńskim dla 'ojczyzny' nie było trudne. 'Domovina' oznacza we współczesnej słoweńszczyźnie 'ojczy-

¹³⁶ Por. S. Chwin: *Sarmata kontestujący...*

znę' w znaczeniu miejsca urodzenia, w którym się przebywa¹³⁷. Występuje w związkach „zapustiti domovino” (‘opuścić ojczyznę’), „vrniti se v domovino” (‘wrócić do ojczyzny’), „umreti za domovino” (‘umrzeć za ojczyznę’), „ljubezen do domovine” (‘miłość do ojczyzny’). ‘Domovina’ nie implikuje więzów krwi przez związki rodzinne, pokrewieństwa ani powiązań emocjonalnych z szerszą zbiorowością. Pojęcie profilowane jest z punktu widzenia ‘domu’, a więc miejsca, podobnie jak ‘domaćija’ — dom z zabudowaniami gospodarskimi i ziemią¹³⁸ — w stylu wysokim używane w znaczeniu ‘domovina’. Zasięg znaczeniowy jest w związku z tym ograniczony terytorialnie, oznacza najbliższy człowiekowi obszar i kraj jego kultury. Niewątpliwie można by powiedzieć ‘domovina-slovenščina’, ponieważ przez stulecia właśnie język i jego kultura stanowiły o wspólnocie zbiorowości.

Niko Jež odrzucił ekwiwalent ‘domovina’, znajdując inne ekwiwalenty, wyraźniej wskazujące na związek emocjonalny z przeszłością. Wybrał dwa: ‘očetovina’ i ‘očetnjava’. Używa ich w zależności od kontekstu wypowiedzi, np.:

In jaz bi bržkone Poljak ne bil, ko bi Sina proti Očetu ščuval; vedeti moraš, da Poljaki Očete svoje izjemno spoštujemo [...]. Zakričal je: — Pa kaj ti je treba biti Poljak?!

In nadaljuje: — Je bila usoda Poljakov doslej tako bleščeča? Mar si ti tvoja poljskost ni uprla? Ti ni si dovolj Muk? Večnega Trpičenja, Natezanja? [...]

Teda sem vzkliknil: — Molči, prekini svoje čenčanje, kajti nemogoče je, da bi jaz zoper Očeta in Očetovino nastopil, pa še v trenutku takim, kot je zdajle! Zagodrnjal je: — K vragu z Očetom in Očetovino! Sin, sin, to je pravo, to razumem! Kaj ti bo Očetovina? Ni boljša Sinovina? S Sinovino si nadomesti Očetovino, pa boš videl (s. 63).

Rozmowa narratora z Gonzalem kontestuje poświęcenie, cierpienie i silny, rodzinny związek z ojczyzną, oparty na szacunku i serdeczności:

To już chyba ja Polakiem nie byłbym, gdybym Syna przeciwko Ojcu buntował, wiedz, że my, Polacy nadzwyczaj Ojców naszych szanujemy [...]. Wykrzyknął: — A po co tobie Polakiem być?!

I mówi: — Takiż to rozkoszny był dotąd los Polaków? Nie obrzydła tobie polskość twoja? Nie dość tobie Męki? Nie dość wiecznego Umęczania, Udręczenia? [...]

Krzyknąłem tedy: — Milcz, zaprzestań Namowy swojej, bo niepodobna rzecz abym ja przeciw Ojcu i Ojczyźnie, a jeszcze w takiej jak obecna

¹³⁷ Por. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. T. 1. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1970, s. 464.

¹³⁸ Por. *ibidem*, s. 459.

chwili! Mruknął: — Do diabła z Ojcem i Ojczyzną! Syn, syn, to mi dopiero, to rozumiem! a po co tobie Ojczyzna? Nie lepsza Synczyzna? Synczyznę ty Ojczyznę zastąp, a zobaczysz! (s. 63)

— pisze Gombrowicz.

Bluźnierstwo zostało dokonane w groteskowej sytuacji językowej; przez współbrzmienie obraża, bulwersuje, lecz także jego absurdalność wywołuje śmiech. 'Očetovina' podkreśla związek dziedziczenia po ojcu w wypowiedziach: „sinovi so očetovino delili” ('synowie odziedziczyli ojcowiznę'), „živeti na očetovini” ('żyć na ojcowiznie')¹³⁹. Nie odnosi się do bliższej lub dalszej 'ojczyzny' ('domovina'), lecz wiąże się z nią za pomocą pojęcia 'domaćija'. Podkreślona relacja dziedziczenia kieruje uwagę czytelnika w stronę zależności rodzinnych, przybliżając w ten sposób pełne *spectrum* semantyczne 'ojczyzny' z jej zapleczem historycznym i kulturowym. Analogicznie słowotwórczo utworzony neologizm wywołuje ten sam groteskowy efekt, co w polskim oryginale.

Tłumacz ma świadomość niewystarczalności odnalezionego ekwiwalentu w stosunku do innych sytuacji powieściowych, bo 'očetovina' nie jest jednak 'domovino'. Sięgnął więc po dawną nazwę ojczyzny, jaką jest 'očetnjava'. Spełnia ona swą funkcję, zachowując łączność semantyczną z ojcem („oče”), natomiast nie dość silnie eksponuje absurdalność „synczyzny”. Dlatego używa jej, gdy chodzi o zbiorowość i honor tej zbiorowości, np. w scenie przekonywania rodaków do czystych intencji sfalszowania pojedynku:

[...] pa so naši nameni čisti, saj gre za rešitev našega tovariša, Rojaka, že starejšega in častnega človeka; pak tudi za to, da bi se človeku Poljskega imena krivica ne zgodila v za našo Očetnjevo jako težkih trenutkih. [...] Rečeta: — Oj, hudo je, hudo, ampak treba bo, treba, ni druge pomoči, pač za rojaka, za Očetnjavo! (s. 67).

W ekwiwalentyzacji językowego obrazu świata wpisanego w pojęcie 'ojczyzny' nie uniknął tłumacz błędu, mimo dużej uwagi przypisywanej przez niego rekonstrukcji pełnego zakresu semantycznego słowa. Polska 'ojczyzna' jest personifikowana, a w przekładzie imię 'ojczyzny' przekształcone zostało w 'człowieka polskiego imienia':

Intencja nasza czysta, bo o wybawienie druha, Rodaka idzie, człowieka już starszego a honorowego; a tyż o to, żeby się imieniowi Polskiemu [podkr. — B.T.] krzywda nie stała w tak ciężkiej Ojczyzny naszej chwili. [...] Powiadają: — Oj, ciężko, ciężko, ale trzeba, trzeba, innej nie ma rady, a już dla Rodaka, dla Ojczyzny! (s. 67).

¹³⁹ Por. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Vol. 3. Ljubljana, DZS, 1979, s. 249.

Jednak mimo tego uchybienia zasadniczy zamysł Gombrowicza związany z wykorzystaniem stereotypu w powieści po to, by pokazać niemożność jego mechanicznego spełnienia został czytelnie i dobrze literacko oddany w przekładzie. Podwójna ekwiwalentyzacja pojęcia udowadnia, że są problemy z przekładem wyrażen i pojęć będących konceptualizacją odrębnej kultury i historii. Szczególnie jest to ważne wtedy, gdy stają się one przedmiotem stereotypizacji. Dlatego wybór Nika Jeża daje otwartą postawę interpretacyjną czytelnikowi, choć powierzchownie go odczytując, można by tłumaczowi zarzucić niekonsekwencję. Jednak dzięki temu w słoweńskim przekładzie pozostaje niewypowiedziane współbrzmienie 'tujina-očetovina-sinovina', podobnie jak w oryginale 'obczyzna-ojczyzna-syncyzna'.

Niko Jež uwzględnił w swym przekładzie *Trans-Atlantyku* Gombrowicza najistotniejsze dla tłumacza zobowiązania w stosunku do oryginału i jego autora. Odczytał, zrozumiał i zrekonstruował zawarty w oryginale model świata, dając możliwie pełny ekwiwalent wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej. Ujawnił relacje między ewokowanym modelem świata a językiem wraz z presupozycjami wpisanymi w związek między słowami. Przekład, presuponując informacje znane odbiorcy słoweńskiemu, równocześnie przybliży kulturę polską. Tłumaczenie pokazuje wyjątkowość pisarstwa Gombrowicza, bez pominięcia jego aspektu ludycznego, choć było to trudne ze względu na obiektywne różnice między systemami języka polskiego i słoweńskiego oraz dwoma systemami tradycji literackiej. Tłumacz wpisał dzieło Gombrowicza w ciąg literatury słoweńskiej, nie naruszając jego odrębności artystycznej, estetycznej i światopoglądowej.

Trudności związane z tłumaczeniem wszelkich stereotypów, językowych i mentalnych, wynikają z tego, że stereotyp jest składnikiem komunikacji społecznej o charakterze wewnątrz kulturowym i wewnątrzgrupowym oraz występuje w komunikacji interkulturowej. W komunikacji wewnątrz kulturowej służy konsolidacji określonej zbiorowości (narodowej, zawodowej czy wyznaniowej) w celu zachowania jej tożsamości, pełniąc bardzo często funkcję obronną przed tym, co na zewnątrz. Takie jego działanie może być określane jako pozytywne z punktu widzenia reprezentowanej zbiorowości. Natomiast z perspektywy potrzeby porozumienia interkulturowego bywa w równym stopniu oceniane jako element pozytywny i negatywny, hamujący możliwości nawiązania i utrzymania kontaktu między różnymi zbiorowościami.

Ambiwalentne funkcjonowanie stereotypu wynika — jak się wydaje — z pojemności jego bazy semantycznej, którą aktywizuje i odpowiednio profiluje kontekst. Dlatego w języku potocznym ze stereotypem kojarzą się wartości negatywne. Na stereotyp jako na środek utwierdzania

tożsamości składają się tzw. determinanty konieczne, bardzo często możliwe do spełnienia przez odrzucenie czynników kontekstowych. Pocho-
dzą stąd jego właściwości — stałość i niezmienność — przyjmowane
ogólnie jako cechy pozytywne, choć w określonych warunkach mogą
stanowić barierę dla jakichkolwiek porozumień. Znajomość stereotypów
po obu stronach aktu komunikacji niewątpliwie umożliwia dialog. Peł-
nią one bowiem nie tylko funkcję społeczną, konsolidującą grupę, lecz
także funkcję kognitywną, ułatwiając zatrzymanie informacji dzięki
uogólnieniom, oraz funkcję afektywną, dającą poczucie stabilności psy-
chicznej¹⁴⁰.

Można więc przyjąć, że coś staje się stereotypem, bądź też że pewne
przekonania związane z danym zjawiskiem, rzeczą lub człowiekiem
podlegają stereotypizacji, stając się formą przetwarzania informacji¹⁴¹.
Związane to jest z selektywnym postrzeganiem świata przez człowieka,
filtracją jego własnych doświadczeń w celu wytworzenia w pamięci przed-
stawień rzeczywistości oraz ze sposobami koordynowania i przetwa-
rzania informacji. Te mechanizmy mentalne sprawiają, że postrzeganie
i rozumienie nowych zjawisk wiąże się zawsze z istniejącymi w umyśle
zasobami wiedzy¹⁴². Stereotyp nadaje im określony kierunek, należy
bowiem do kategorii pragmatycznych. Są to — jak pisze Walter Lippman
— „obrazy w naszych głowach” (*the pictures in our heads*)¹⁴³. Objawiają
się w zachowaniach, w obyczajach, w sztuce, w rytuale, w micie oraz
w języku. Język stanowi narzędzie perswazyjne, w znacznej mierze decy-
dujące o sposobie przetwarzania informacji w sferze leksykalno-seman-
tycznej, morfologicznej, składniowej i stylistycznej. W procesie stereo-
typizacji znaczenie kształtuje się przez wybór spośród wielu możliwych
znaczeń, które w ten sposób ulegają zawężeniu. Jego celem nie jest uzy-
skanie typowości płynącej z uogólnienia, lecz ukierunkowanie okreś-
lonych cech typowych tak, by służyły potrzebom perswazji. Dlatego
stereotyp umacnia się przez język i w języku; będąc wyrazem ‘obrazu
w naszej głowie’, modeluje świat i naszą świadomość o nim. Stereotypy
pełnią więc funkcję orientacyjną w świecie — jak pisał Walter Lippman

¹⁴⁰ Por. U. Questhoff: *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambivalentna funk-
cja stereotypów w komunikacji międzykulturowej*. W: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*.
Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. *Język a kultura*. T. 12. Wrocław, Towarzystwo Przy-
jaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1998, s. 11–30.

¹⁴¹ Por. K. Bartoszyński: *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyj-
nych*. W: *Problemy socjologii literatury...*, s. 128; A. Schaff: *Szkice z filozofii języka*. War-
szawa, PWN, 1967, s. 116, 117.

¹⁴² Por. *Cognition and Categorization*. Eds. E. Rosch, B.B. Lloyd. New Jersey, Hills-
dale, 1978.

¹⁴³ W. Lippman: *Public Opinion*. New York 1956, s. 138. Cyt. za: Z. Mitosek: *Stereo-
typy i literatura*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974, s. 14.

i później Uta Quasthoff. Quasthoff interpretuje tę funkcję za pomocą pojęcia schematu:

Schemat jest pewną niejęzykową poznawczą strukturą funkcjonującą w pamięci człowieka, w której na podstawie doświadczeń otrzymały swoją reprezentację typowe powiązania wewnątrz jakiegoś obrazu rzeczywistości. Schemat łączy pojęcia dotyczące przedmiotów, stanów zdarzeń i czynności. Mówiąc praktycznie, np. schemat „restauracja” ma określone miejsca puste, które są wypełniane w konkretnym użyciu. Jeśli owo wypełnienie wystąpi, tekst zostanie zrozumiany. Jeśli jednak czytelnik nie dysponuje żadnymi potrzebnymi schematami, tekst nie zostanie przez niego zrozumiany¹⁴⁴.

— pisze Mandl. Pojęcie schematu jest nadrzędne w stosunku do ramy i może obejmować maksymalny zakres struktury semantycznej wyrażenia, czyli całość *spectrum* semantycznego wypowiedzenia wraz z jego potencjalnymi interpretacjami. Langacker zwraca uwagę, że podmiot poznający ogranicza interpretacyjne pole widzenia do „ramy oglądu” w celu dokonania konceptualizacji procesu percepcji. Uwaga skoncentrowana na „ramie oglądu”, czyli na bezpośrednim zakresie struktury semantycznej, powoduje nieostrość informacji z pełnego pola widzenia, a konceptualizacja dokonuje się wokół wybranego elementu centralnego ramy (profil). Informacja ulega sprofilowaniu z jakiegoś określonego punktu widzenia¹⁴⁵.

Stereotyp powstaje w wyniku procesu profilowania, którym kieruje przede wszystkim pragmatyka, wynikająca z pełnionych przez niego funkcji. Obejmuje:

językowo-kulturowe wyobrażenie „ludzi i rzeczy”, także sytuacji i zachowań, wyobrażenia są motywowane podwójnie: obiektywnymi właściwościami przedmiotów oraz czynnikami subiektywnymi (psychospołecznymi), a jego funkcje polegają na kulturowej reprezentacji rzeczywistości, jej społecznej ewaluacji oraz wyznaczaniu człowiekowi miejsca i sposobów zachowań w oswojonym świecie. W tym ujęciu problemem jest nie tyle prawdziwość stereotypu, co jego funkcja symboliczno-kulturowa, mitotwórcza [...] ¹⁴⁶.

¹⁴⁴ H. Mandl: *Einige Aspekt zur Psychologie der Textverarbeitung*. In: *Zur Psychologie der Textverarbeitung. Ansätze, Befunde, Probleme*. Hrsg. H. Mandl. München—Wien—Baltimore 1981. Cyt. za: U. Quasthoff: *Etnocentryczne...*, s. 15.

¹⁴⁵ Ref. za: E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie...*, s. 56—62.

¹⁴⁶ J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem — na przykładach stereotypu „matki”*. W: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki...*, s. 65.

W sieci języków polskiego i słoweńskiego: różnice i fałszywe podobieństwo

Chętnie przywoływana przez przekładoznawców definicja Friedricha D.E. Schleiermachera, niemieckiego filozofa, sprzed 200 lat bardzo trafnie określa to, co dzieje się w procesie komunikacji między oryginałem a odbiorcą przekładu. Nazwał on przekład eksportowaniem czytelnika i importowaniem autora. Choć na uwagę zasługuje także handlowa terminologia związana z pragmatyką przekładu, to bardziej interesujące od tego, co i po co się importuje/eksportuje, wydają się akt przekraczania rodzimych przestrzeni oraz trudności związane z integralnością podmiotu importowanego i eksportowanego, czyli osoby i tekstu. Schleiermachera interesował transfer autora i odbiorcy, a tekst stanowił dla niego zarówno nośnik teleportacji, jak i przestrzeń, w której się oni spotykają.

Przestrzeń językowa przekładu określa zakres i jakość spotkania dwóch osobowości, ponieważ język jest siecią, w której skupiają się procesy historyczne, społeczne, psychologiczne, etyczne, cywilizacyjne i filozoficzne, stanowiące o różnicach i podobieństwach między podmiotami zbiorowymi i jednostkowymi. W ten sposób tekst jest przekazywaniem i przekazem jednocześnie. Jako przekazywacz literacki zawiera informację o sposobie czytania i rozumienia sensu. Natomiast przekład jako przekaz zmusza do koncentracji na tym sensie. Znaczący to, że postawa, jaką przyjmuje czytelnik wobec tekstu przekładu literackiego, wynika z założenia, że jest to: tekst alternatywny, oparty na negocjowanym stosunku do rzeczywistości zewnętrznej, a także tekst obcy z punktu widzenia realiów i sposobu bycia w nim podmiotu. Świadomy odbiorca przygotowany więc jest na odbiór odmienności oryginału: w sferze informacji denotowanych oraz informacji konotowanych. Sens odczytuje z relacji między nimi, wpisanych w sposób ukształtowania wypowiedzi jako nośnika treści. O ile informacje denotowane przekazują jakąś wiedzę dotąd nieznaną i nazywają elementy obcej rzeczywistości, o tyle odczytanie informacji konotowanej związane jest z posiadaniem przez odbiorcę tzw. wiedzy uprzedniej¹⁴⁷, czyli kompetencji encyklopedycznych, logicznych i językowych, a także kompetencji pragmatycznych.

Wyjątkowa złożoność tekstu przekładu wynika potencjalnie ze struktur języków uczestniczących w procesie translacji. Szczególną uwagę zwracają także różnice między dwoma językami oraz możliwość znalezienia

¹⁴⁷ Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2000, s. 97–109 — wprowadził termin „wiedza uprzednia”.

ekwiwalentyzacji ze względu na odmienną kategoryzację świata, sposób osiągania spójności sensu, ramy poznawczo-interakcyjne i stopień informacyjności, w czym ujawnia się relacja między strukturą języka a zachowaniami jednostki. Kategoryzacja świata dokonuje się w języku na poziomie gramatycznym, logicznym i semantycznym. Obejmuje zjawiska leksykalne, morfologiczno-składniowe i stylistyczne. Te ostatnie różnicują wypowiedzi językowe w zakresie tego samego języka i sposobów jego użycia. Style komunikacyjne wykraczają poza jego granice w kierunku kulturowo utrwalonych wzorców porozumiewania się¹⁴⁸. Od stopnia podobieństwa kategoryzacji rzeczywistości w dwóch językach zależy możliwość ekwiwalentyzacji. Odmienność kategoryzacji gramatycznej nie pozwala często na ekwiwalentyzację kategorialną między językami należącymi do różnych grup, czemu wiele uwagi poświęcili tacy językoznawcy, jak: E. Sapir, B. Lee Whorf i C. Hagège¹⁴⁹. Osiągalna pozostaje ekwiwalentyzacja semantyczna, pod warunkiem znalezienia innego optymalnego dostępu do sensu oryginału.

Języki oświecają się wzajemnie¹⁵⁰, mimo że się różnią. Dlatego ani językowa teoria Sapira — Whorfa, ani językoznawstwo kognitywne¹⁵¹, podkreślające zróżnicowanie języków na poziomie ich struktury, kategoryzacji i konceptualizacji, nie wykluczają porozumienia między językami w procesie przekładu. Zamknięty w nich odmienny dostęp do sensu świata umożliwia (zbliżony do całościowego) jego ogląd. Intersubiektywność jako integralna właściwość każdego języka jest również właściwością przekładu. Pozwala na istnienie przekładu, określa jego wartość komunikacyjną i funkcję poznawczą. Tłumacz ograniczony własnym systemem językowym i tekstem oryginału przyczynia się do wzbogacenia możliwości ekspresywnych języka rodzimego w procesie odnajdywania drogi dostępu do sensu oryginału. Poszerzając granice własnego języka, zachowuje element obcości oryginału w takim stopniu, w jakim możliwe jest zrozumienie tekstu po to, by sprzyjało ono porozumieniu, które stanowi cel podjętego wysiłku translatorskiego¹⁵². Przesadna dbałość o popraw-

¹⁴⁸ Por. A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa, PWN, 1998.

¹⁴⁹ Por. C. Hagège: *L'homme de paroles*. Paris, Fayard, 1986.

¹⁵⁰ Por. W. Benjamin: *Zadanie tłumacza*. Tłum. J. Sikorski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Tłum. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1975, s. 296, 298, 303; B. Tokarz: „Światło” między językami, czyli o potrzebie komparatystyki. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice, „Śląsk”, 2000, s. 7—18.

¹⁵¹ Por. R. Langacker: *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 1. Stanford, Stanford University Press, 1987; R. Jackendoff: *Semantics and Cognition*. Cambridge, MIT Press, 1983.

¹⁵² Por. R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze...*

ność językową nie służy temu celowi, ani nie pozwala na rozwój języko-wo-mentalno-kulturowy.

Zrozumienie ma miejsce tylko wtedy, gdy możemy je zakomunikować innym, docierając do sensu, jaki płynie z konfrontacji różnych punktów widzenia wpisanych w językowe systemy komunikacji. Nie bez przyczyny hermeneutyka przypisuje językowi tak ważną rolę w procesie porozumienia. Porozumienie to dialog, rozmowa, dzięki czemu ujawnia się sens świata i własnego istnienia. Możliwe jest ono — według Gadamera — za pomocą języka, bo komunikacja międzyludzka to komunikacja językowa, choć język jest narzędziem nieprecyzyjnym. Niedostatek w postaci niejednoznaczności pozwala jednak zakomunikować więcej, sensu bowiem nie można przyporządkować pojęciu. Gadamer pisze, że pojęcia stanowią coś w rodzaju otwartego horyzontu, który zakreślany jest wciąż na nowo w akcie porozumienia¹⁵³.

W ujęciu kognitywnym również znaczenie to coś więcej niż treść pojęciowa. Obejmuje pojęcia i intensje. Intensje są rodzajem pośrednika między znakiem językowym a rzeczywistością pozajęzykową. Składają się na nią sens i role konceptualne, słowo bowiem mówi coś w kontekście, a sądzą tak nie tylko hermeneutyki czy kognitywiści¹⁵⁴. Dlatego tłumacz zmuszony jest do nieco innego profilowania¹⁵⁵ znaczeń częściowych na poziomie gramatyki, stylistyki literackiej, a także organizacji brzmieniowej i wersyfikacyjnej po to, by oddać sens¹⁵⁶ utworu, model świata weń wpisany i sposób przedstawienia.

Transfer autora i odbiorcy sekundarnego powoduje zmianę przesłanek rozumienia tekstu i pewnego rodzaju modyfikację sensu oryginału, wynikającą z nieznacznego rozdźwięku w zakresie przekazywanej informacji. Przesunięcia sensu wynikają zwykle z różnic poznawczych, pragmatycznych, mentalnych i stylów komunikacyjnych. Wiedza uprzednia, tradycja literacka i kulturowa, normy społeczne, typowe trajektorie skojarzeniowe, wyobrażenia, a także uzus językowy i model świata weń wpisany są odmienne w przypadku odbiorców oryginału i przekładu. Przesłanki rozumienia tłumacza jako sprawcy transformacji są takie same lub bliskie odbiorcy oryginału i przekładu. Również w przypadku dużego oddalenia między dwoma kulturami tłumacz ma obowiązek

¹⁵³ Por. H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje...*

¹⁵⁴ Por. Z. Muszyński: *Odnoszenie się wyrażeń w świetle procesu porozumiewania się. W: Język a kultura. T. 8. Podstawy metodologiczne semantyki współczesnej*. Red. I. Nowakowska-Kempna. Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1992, s. 23—36.

¹⁵⁵ Termin zaczerpnięty od Langackera przez E. Tabakowską, por. m.in. E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie...*

¹⁵⁶ Sens i znaczenie są pojęciami wieloznacznymi. Na sens składa się treść i forma komunikatu. Znaczenie obejmuje pole semantyczne pojedynczego słowa.

zachowania inwariantu, nawet kosztem przebudowy struktury informacyjnej fragmentu tekstu, w celu uzyskania znaczenia składającego się na sens całości. Rzadkość takich sytuacji potwierdza konieczność zachowania w przekładzie równowagi między obcością oryginału a okolicznościami jego odbioru za pomocą tego samego medium, lecz w drugim języku, który dysponuje inną leksyką, fonetyką, morfologią, składnią i stylistyką związaną z dominującym stylem komunikacji i jej poziomami¹⁵⁷.

Przekład artystyczny, tak jak każdy przekład, jest tekstem z tekstu. Jego językowa struktura wynika z relacji, w jakie wchodzi z oryginałem, autorem i kulturą, na które zezwalają możliwości systemowe języka docelowego. W każdym języku znajduje odbicie sposób rozumienia świata przez daną społeczność (w całości i w jego fragmentach) oraz miejsca w nim człowieka. Stanowi on świadectwo ludzkiego bycia w świecie. Język przedstawia świat z punktu widzenia pewnej społeczności, jej wzorców percepcyjnych, kategoryzacyjnych i strategicznych. Pełni funkcję modelującą nie tylko w planie społecznym — w stosunku do świata, lecz także w planie indywidualnym — w stosunku do myśli wypowiadającego. Można więc uznać, że język kształtuje świadomość swych użytkowników, a użytkownicy — model świata przez jego strukturę i konceptualizację. Następuje spotkanie różnych postaw subiektywnych, które się nie sumują, lecz pozostając wartościami jednostkowymi, tworzą zbiór podobny do magazynu. Elementy zbioru są aktualizowane w konkretnych sytuacjach, choć zachowują indywidualne nacechowanie. Procesy kategoryzacji i konceptualizacji opierają się na doświadczeniach intersubiektywizmu; wykraczają poza język w kierunku szeroko pojętego kontekstu, ujawniając kulturę, wiedzę o świecie i sposoby interpretacji rzeczywistości przez użytkowników języka¹⁵⁸.

Wykonując skomplikowany proces transferu, tłumacz odczytuje scenariusz, w jaki wpisany jest oryginał, łącznie ze scenariuszami częściowymi, ponieważ wieloznaczność nie istnieje w samym tylko wyrażeniu, lecz w scenariuszu intertekstowym. Od niego zależy aktualizacja semantyczna leksemów i wyrażeń w drugim języku. W przestrzeni tekstu aktualizacja

¹⁵⁷ Por. A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa, PWN, 1998, s. 242—334; por. E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład. Język. Kultura...*, s. 25—34 — na temat barier kulturowych wpisanych w gramatykę.

¹⁵⁸ Por. m.in. na ten temat E. Sapir: *Kultura, język, osobowość*. Tłum. B. Stanosz, R. Zimand. Wstęp A. Wierzbicka. Warszawa, PIW, 1978; B.L. Whorf: *Język, myśl, rzeczywistość*. Tłum. T. Hołówska. Wstęp A. Schaff. Warszawa, PIW, 1982; B.Z. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988, s. 11—16; J. Miller: *In Search Of Mind*. „Dialogue” 1985, No 3, s. 17—20.

semantyczna dokonuje się przez wyodrębnienie *topiku*¹⁵⁹, który wyznacza granice hipotezy interpretacyjnej. *Topik* wynika ze struktury językowej tekstu, lecz sam jest kategorią metatekstową. Jego wydzielenie zależy od modelu komunikacji kulturowej. W tekście model komunikacji ujawnia się dzięki pewnej regularności wewnętrznej typu: warunki spójności, kategorie gramatyczne, powtórzenia, słowa kluczowe, struktury mentalne (typ metaforyczności: na podstawie substytucji, analogii, interakcji), tryby, aspekty itp. Odczytanie z tekstu *topiku* i scenariusza ujawnia znaczenia, nadawane przez autora postrzeżeniom po to, by zobaczyć więcej niż się wie. M. McLuhan pisał: „Artysta pełni [...] w społeczeństwie rolę nawigatora, który prawidłowo odczytuje namiar kompasu i ustala kurs. [...] jest [...] nieodzownym doradcą zarówno w sferze działań, jak i myśli ludzkich. [...] rola sztuki polega na umożliwieniu percepcji ludziom otępiąłym, których zdolności postrzegania stłumiło niezauważalne dla nich środowisko”¹⁶⁰. Tłumacz w przekładzie rekonstruuje obcy mechanizm mentalny, wpisany w inną kulturę, co prowadzi do powstania struktur niewygenerowanych przez system, a więc uznawanych w systemie języka przyjmującego jako niegramatyczne. Obawa przed zarzutem niepoprawności językowej bardzo często powoduje, że tłumacze rezygnują z zobaczenia tego, na co nie pozwalają rodzime struktury gramatyczne.

Kategoria czasownika

John Locke (XVII w.), niemiecki romantyzm, hipoteza Sapira — Whorfa dały podstawy tzw. relatywizmu językowego i kulturowego, czyli przekonania, że różne języki zawierają w sobie odmienny obraz świata, czego świadectwem są kategoryzacja i konceptualizacja. Badania Whorfa nad językiem Indian Hopi skłaniają do oczywistego wniosku: model świata Indian Hopi jest dynamiczny, ponieważ w ich języku dominuje kategoria czasownika, a na obraz świata składają się zdarzenia. W językach europejskich przewaga kategorii rzeczownika i przymiotnika odzwierciedla statyczne widzenie rzeczywistości z tendencją do uogólnienia, a także analizy składników jakościowych obrazu¹⁶¹. Różnice wynikają z odmiennych kryteriów, stosowanych w zakresie podwójnej strukturalizacji świata: zewnętrznej i wewnętrznej. Zasada zewnętrznej strukturalizacji pozwala na przeprowadzenie hierarchizacji i uogólnienia, zgodnie z ideą widze-

¹⁵⁹ Por. U. Eco: *Lektor in fabula...*, s. 125—136.

¹⁶⁰ Por. M. McLuhan: *Wybór pism...*, s. 304, 307.

¹⁶¹ B.L. Whorf: *Język, myśl, rzeczywistość...* Trzeba zaznaczyć, że Whorf do opisu języków pozaindoeuropejskich proponował stosować termin kategoria z dużą ostrożnością (por. ibidem, s. 135).

nia świata. Natomiast strukturalizacja wewnętrzna obejmuje klasyfikację zjawisk w granicach istniejącej hierarchii¹⁶². Kryteria te w mniejszym lub większym stopniu odbiegają od siebie w odmiennych językach.

W tłumaczeniach z literatury polskiej na język słoweński szczególną uwagę zwraca przekład kategorii czasownika, wynikający z jej użycia w obu językach, oraz form rzeczownikowych derywowanych od czasownika. Najczęściej spotykane przesunięcia w zakresie profilowania¹⁶³ znaczenia w przekładach literatury polskiej na język słoweński i literatury słoweńskiej na język polski dotyczą ekwiwalentyzacji kategorii gramatycznych (czasownika, rzeczownika, przymiotnika, form fleksyjnych i składniowych, zmiany w zakresie struktury zdaniowej, a także modalności), stylistycznych i wersyfikacyjnych (system sylabiczny, stopa metryczna, np. w języku słoweńskim jamb w miejsce trocheja) oraz w mniejszym stopniu kategorii leksykalnych. Zmiana kategorii gramatycznych wiąże się ze zmianami kategorii pragmatycznych i niekiedy ze zmianą stylu komunikacji kulturowej. Uporządkowanie zjawiska ekwiwalencji między tymi językami za pomocą kategorii gramatycznych wydaje się najbardziej przydatne w celu pokazania różnicy w zakresie obrazu świata, wpisanego w język polski i słoweński, mimo ich przynależności do tej samej rodziny języków słowiańskich. Opierając się na tłumaczeniach literatury polskiej autorstwa Rozki Štefan, Lojzego Krakara, Tonego Pretnara, Katariny Šalamun-Biedrzyckiej, Nika Ježa i Jany Unuk oraz literatury słoweńskiej tłumaczonej przez Annę Kamieńską, Marię Krukowską, Stanisława Kaszyńskiego, Joannę Pomorską i studentów Uniwersytetu Śląskiego, należy odnotować, że niektóre typy ekwiwalencji powtarzają się niezależnie od różnych osobowości tłumaczy i rodzaju tłumaczonej literatury. W przekładach z literatury polskiej na język słoweński zwraca uwagę ekwiwalencja polskich form czasownikowych, wśród których na plan pierwszy wysuwa się imiesłów. Język słoweński jest bardzo oszczędny w używaniu imiesłówów, a w szczególności imiesłowu przymiotnikowego czynnego, co wynika z aktualnej praktyki językowej. Bywa on zastępowany formą osobową czasownika, np.

Łzy tylko w oczach zostaną piekące¹⁶⁴

in ga v očeh zapečejo solze¹⁶⁵;

¹⁶² Por. C. Hagège: *L'homme de paroles...*

¹⁶³ Termin zaczerpnięty od R. Langackera przez E. Tabakowską; por. m.in. E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie...*

¹⁶⁴ Cz. Miłosz: *Słońce*. W: Cz. Miłosz: *Wiersze*. T. 1. Kraków—Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 127 (wszystkie podkreślenia w tekstach cytowanych — B.T.).

¹⁶⁵ Cz. Miłosz: *Sonce*. Prev. T. Pretnar. In: *Somrak in svit*. Prev. R. Štefan, W. Stępiakówna, T. Pretnar, L. Krakar. Ljubljana, Slovenska matica in Partizanska knjiga, 1987, s. 25.

przez imiesłów przymiotnikowy bierny, zakończony na *-ty*, *-ta*, *-te*, w tekstach stylizowanych:

i Tomasza krople [krwi — B.T.] za sprawą mą wyciekające¹⁶⁶.

in Tomaszewe kaplje, prelite zaradi mene¹⁶⁷.

Rzadko zachowana jest kategoria imiesłowu przymiotnikowego czynnego, jak w przekładzie L. Krakara *Campo di Fiori* Czesława Miłosza:

Czasami wiatr z domów płonących

Przynosił czarne latawce,

Łapali płatki w powietrzu

Jadący na karuzeli¹⁶⁸.

Včasih iz domov gorečih

veter nosil je črne zmaje;

po zraku frečeči so sproti

lovili papirne cunje¹⁶⁹.

Tone Pretnar nieoczekiwanie przetłumaczył imiesłów przymiotnikowy czynny w *Traktacie poetyckim* Miłosza za pomocą imiesłowu przysłówkowego, sugerując się logiką determinizmu językowego:

W grudniowy wieczór, w porcie Rotterdamu

Milczący stanie okręt emigrantów¹⁷⁰.

V večer decembrski v pristanu rotterdamskem

molče pristane ladja emigrantov¹⁷¹.

Zwykle przekład kategorii imiesłowu przymiotnikowego współczesnego czynnego pociąga za sobą zmianę struktury składniowej. Uwypukleniu ulega w języku słoweńskim czasownikowy charakter imiesłowu, podczas gdy w języku polskim silniej odczuwane jest jego przymiotnikowe znaczenie. W tym kierunku poszła reforma ortografii polskiej, w myśl której nie z imiesłowami pisze się razem, tak jak w przypadku przymiotników.

¹⁶⁶ W. Gombrowicz: *Trans-Atlantyk*. Biblioteka „Kultury” T. 186..., s. 59.

¹⁶⁷ W. Gombrowicz: *Trans-Atlantik*. Prev. N. Jež..., s. 59.

¹⁶⁸ Cz. Miłosz: *Campo di Fiori*. W: Cz. Miłosz: *Wiersze*. Tom 1..., s. 114—116.

¹⁶⁹ Cz. Miłosz: *Campo di Fiori*. Prev. L. Krakar. In: *Poljska lirika dvajstega stoletja*. Ur. L. Krakar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1963.

¹⁷⁰ Cz. Miłosz: *Traktat poetycki*. W: Cz. Miłosz: *Wiersze*. T. 2..., s. 9.

¹⁷¹ Cz. Miłosz: *Iz Pesniškega traktata*. Prev. T. Pretnar. In: Cz. Miłosz: *Somrak in svit...*, s. 56.

W przekładach słoweńskich w miejsce imiesłowu pojawia się czasownik, niosący jego znaczenie, w formie osobowej w zdaniu podrzędnym, najczęściej przydawkowym:

A jednak właśnie taka, jaka jest,
potrafi, czego tamte nie potrafią jeszcze:
niepamiętana,
nie śniąca się nawet,
oswaja mnie ze śmiercią¹⁷².

Pa vendar prav taka, kakršna je,
zmore nekaj, česar druge še ne zmorejō:
ne da bi ostala v spominu,
ne da bi se pojavljala v sanjah,
me zbližuje s smrtjo¹⁷³.

Natomiast imiesłów przymiotnikowy bierny, zakończony na *-ty*, *-ta*, *-te*, uzyskuje zwykle swój ekwiwalent w języku słoweńskim, np.:

I patrzy w promień od ziemi odbity¹⁷⁴
pogleda v žarek od zemlje odbit¹⁷⁵;

a zakończony na *-ny*, *-na*, *-ne* bywa tłumaczony przez czasownik w formie osobowej w konstrukcji zdania podrzędnego przydawkowego:

Jedna z tych ziemskich chwil
proszonych, żeby trwały¹⁷⁶.

Eden tistih pozemskih trenutkov,
ki jih prosimo, naj ostanejo¹⁷⁷.

Więcej problemów stwarza forma przecząca imiesłowu przymiotnikowego biernego zakończonego na *-ny*, *-na*, *-ne*. W języku słoweńskim może ona również uzyskać ekwiwalent rzeczownikowy:

¹⁷² W. Szymborska: *Pierwsza miłość*. W: W. Szymborska: *Chwila*. Kraków, Znak, 2002, s. 24.

¹⁷³ W. Szymborska: *Prva ljubezen*. In: W. Szymborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež. Ljubljana, Društvo Apokalipsa, 2005, s. 23.

¹⁷⁴ Cz. Miłosz: *Słońce...*, s. 127.

¹⁷⁵ Cz. Miłosz: *Sonce...*, s. 25.

¹⁷⁶ W. Szymborska: *Chwila*. W: W. Szymborska: *Chwila...*, s. 6.

¹⁷⁷ W. Szymborska: *Trenutek*. In: W. Szymborska: *Trenutek...*, s. 6.

i czemu moje ciało niezakorzenione¹⁷⁸,

in zakaj je moje telo brez korenin¹⁷⁹,

choć możliwe jest zachowanie tej samej kategorii w języku słoweńskim, jak to robi Rozka Štefan w tłumaczeniu wiersza Szymborskiej:

in zakaj moje telo ni zakoreninjeno¹⁸⁰.

Imiesłów przysłówkowy współczesny bywa tłumaczony przez formę osobową czasownika w konstrukcji zdania podrzędnego przydawkowego — jak w przekładach Pretnara wierszy Miłosza, w konstrukcji zdania okolicznikowego warunkowego, np.:

Nie licząc szkół, gdzie się musi¹⁸¹,

Če ne štejem šol kjer se mora¹⁸²,

lub jest zachowany, tak jak w wielu tekstach Szymborskiej.

Imiesłów przysłówkowy uprzedni jest nacechowany stylistycznie w języku słoweńskim. W języku polskim coraz rzadziej jest używany w mowie potocznej, toteż w tłumaczeniu uzyskuje swój ekwiwalent tylko w tekstach uznanych za stylizowane.

Tłumacze słoweńscy unikają polskich bezosobowych form czasownika. Bezokolicznik uzyskuje zwykle ekwiwalent osobowy w liczbie mnogiej lub liczbie pojedynczej, np.:

Ale już w ich pobliżu
zaczną kręcić się tacy,
których to będzie nudzić¹⁸³.

Ampak v njuni bližni
se že sučejo takšni,
ki jih bo to dolgočasil¹⁸⁴,

¹⁷⁸ W. Szymborska: *Milczenie roślin*. W: W. Szymborska: *Chwila...*, s. 16.

¹⁷⁹ W. Szymborska: *Trenutek...*, s. 16.

¹⁸⁰ W. Szymborska: *Molk rastlin*. Prev. R. Štefan. In: W. Szymborska: *Semenj čudežev*. Izbrali in prevedli R. Štefan in J. Unuk. Spretno besedo napisala J. Unuk. Rado-vljice, Didakta, 1997, s. 110.

¹⁸¹ W. Szymborska: *Niektórzy lubią poezję*. W: W. Szymborska: *Koniec i początek*. Poznań, Wydawnictwo a5, 1993, s. 9.

¹⁸² W. Szymborska: *Nekateri imajo radi poezijo*. Prev. K. Šalamun-Biedrzycka. „Razgledi” 1994, št. 23, s. 16.

¹⁸³ W. Szymborska: *Koniec i początek*. W: W. Szymborska: *Koniec i początek...*, s. 11.

¹⁸⁴ W. Szymborska: *Konec in začetek*. Prev. K. Šalamun-Biedrzycka. „Razgledi” 1994, št. 23, s. 31.

a także w strukturze zdania podrzędnego dopełnieniowego, np.:

Ziemią jesteś gdzie nie wstyd jest cierpieć¹⁸⁵.

Ti si dežela, v kateri ni sramotno, če trpiš¹⁸⁶.

W zakresie przekładu kategorii czasownika zwraca uwagę zmiana polskiej strony biernej na stronę czynną i odwrotnie, nadużywanie trybu przypuszczającego, który pełni funkcję modalizatora przy niezbyt częstym zastosowaniu czasowników modalnych, które w języku polskim na ogół zastępują nieistniejący w nim tryb *subjonctif*. W trybie *subjonctif*, obecnym w języku francuskim, najpełniej można wyrazić specyficzny stosunek indywidualny mówiącego do opisanego przez niego zdarzenia: wątpliwość, niepewność, grzeczność, relatywność. Język polski pozostawał pod dużym wpływem języka francuskiego, zastępując ten tryb modalizatorami w postaci okoliczników lub czasowników, np.: *prawdopodobne, możliwe, musi, trzeba, chyba, zapewne, powinien* itd. Polskie formy modalności imitujące *subjonctif* są zastępowane w języku słoweńskim hipotetycznością trybu przypuszczającego, np.:

To jest zupełnie możliwe, niemniej nie jestem pewien, czy się orientuję, z jakiego to powodu¹⁸⁷.

To bi bilo čisto mogoče, najbrž nisem dobro poučen o vaši zadevi¹⁸⁸.

Niejednoznaczność panuje również w zakresie ekwiwalentyzacji form rzeczownikowych, pochodzących z nominalizacji, a szczególnie tych derywowanych od czasowników niedokonanych. W takich sytuacjach, podobnie jak przy wyrażaniu wielokrotności w polskich czasownikach niedokonanych, tłumacz słoweński szuka innego dostępu do sensu, np.:

Odbywa się po cichu czyjeś ustawianie
a w zgiełku czyjeś komuś chleba wydzieranie
i czyjeś martwym dzieckiem potrząsanie¹⁸⁹.

Vrši potiho se, nekdo obupuje,
nekdo se vrešče za skoro kruha poteguje
in nekdo mrtvega otroka stresa in pestuje¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Cz. Miłosz: *Ziemia*. W: Cz. Miłosz: *Wiersze*. T. 1..., s. 225.

¹⁸⁶ Cz. Miłosz: *Zemla*. Prev. T. Pretnar. In: Cz. Miłosz: *Somrak in svit...*, s. 1.

¹⁸⁷ S. Mrożek: *Cierpienia młodego Wertera*. W: S. Mrożek: *Opowiadania i donosy 1980—1989. Dzieła zebrane*. T. 2. Warszawa, Czytelnik, 1995, s. 187.

¹⁸⁸ S. Mrożek: *Trpljenje mladega Wertherja*. Prev. N. Jež. „Ljubljanski dnevnik” 1989, št. 343, s. 14.

¹⁸⁹ W. Szymborska: *Jacyś ludzie*. W: W. Szymborska: *Chwila...*, s. 33.

¹⁹⁰ W. Szymborska: *Nekakšni ljudje*. In: W. Szymborska: *Trenutek...*, s. 32.

Rzeczownik pochodzący z nominalizacji czasownika zastąpiono formą osobową. Rzeczowniki te (*ustawianie* ← *ustawać* — niedokonany, *ustać* — dokonany; *wydzieranie* ← *wydzierać* — niedokonany, *wydrzeć* — dokonany; *potrząsanie* ← *potrząsać* — niedokonany, *potrząsnąć* — dokonany) nieobecne są nie tylko w przekładzie Nika Jeża, postąpiła tak również Jana Unuk. Jeż chcąc oddać czas trwania zjawiska nieskończonego, dynamizuje tekst rytmicznie, zachowując rymy zbudowane na formach osobowych czasownika w miejsce użytych w oryginale rzeczowników. Więcej, wprowadza formę imiesłowu przysłówkowego współczesnego (*vreščē*) dla podkreślenia wielokrotności i równoczesności trwających zdarzeń.

Imiesłowy, formy bezosobowe, tryby, aspekty i modalność w zakresie kategorii czasownika stanowią o specyfice języka polskiego, co twórcy chętnie wykorzystują, podkreślając wieloznaczność i wieloaspektowość sytuacji. Zawiera się w nich świadectwo mentalnego bycia-w-świecie i w kulturze. Poezja Szyborskiej stanowi wyjątkowe nagromadzenie czasownikowych pułapek języka polskiego. Formy te można w znacznym stopniu uzyskać w języku słoweńskim, o czym przekonują przekłady Rozki Štefan. Przykładem może być jej tłumaczenie wiersza *Odzież* z tomu Szyborskiej *Ludzie na moście*, złożonego z form czasownikowych i rzeczownikowych, powiązanych nie tylko przymnikami i spójnikami, lecz zestawionymi także jukstapozycyjnie. Wszystkie one są zachowane przez tłumaczkę jako artystycznie i poznawczo niezbędne¹⁹¹.

Mimo bliskości języka polskiego i języka słoweńskiego, w przekładach literatury polskiej na język słoweński ekwiwalentyzacja kategorialna w zakresie czasownika nie jest często osiągnięta. Dotyczy to takich form czasownikowych, jak: imiesłów przymiotnikowy czynny współczesny, imiesłów przysłówkowy, bezokolicznik, rzeczowniki odczasownikowe, modalizatory czasownikowe, przesunięcia w zakresie użycia strony czynnej. Imiesłów przymiotnikowy czynny określa zarówno czynność, jak i wykonującego, którego charakteryzuje działanie. Wskazuje na oscylację między posiadaniem pewnej cechy przez osobę a ruchem, jaki ona wykonuje. Czyn zrównuje cechę z czynnością, cecha bowiem od niej pochodzi. Czynna postać tej formy imiesłowowej sprawia, że informacja w niej zawarta jest wielokierunkowa, ciągle ustalana przez kontekst.

Imiesłów przysłówkowy również jest formą relacyjną. Ustala się dzięki niej relację podmiotu do dwóch czynności: równoczesnej w przypadku

¹⁹¹ Por. W. Szyborska: *Odzież*. W: W. Szyborska: *Widok z ziarnkiem piasku*. Poznań, Wydawnictwo a5, 1997, s. 109; Eadem: *Obleka*. Prev. R. Štefan. In: *Semenj čudežev...* s. 71.

imiesłowu przysłówkowego współczesnego i będącej wynikiem następstwa wykonywanych przez *agensa* działań w postaci imiesłowu przysłówkowego uprzedniego. Czas wpisany w tę formę pozwala usytuować zdarzenie i określić stosunek do niego *agensa*, którym jest mówiący lub przedmiot jego aktu mowy. *Agens* jako sprawca czynności nie jest nosicielem oddziaływania zdarzeń, lecz pozostaje na zewnątrz, ponieważ czynności ukazywane są jakby od zewnątrz: symultanicznie i linearnie.

W zakresie roli *agensa* i *patiensa* w słoweńskim przekładzie zdarza się nie tyle ich zamiana, ile inne użycie strony, np.:

Ta sama gwiazda trzyma nas w zasięgu¹⁹².

Saj smo v dosegu iste zvezde¹⁹³.

Zabieg taki nie stanowi normy. Dotyczy bowiem innego stosunku do Kosmosu. W oryginale gwiazda nas (ludzi) trzyma, w przekładzie — jesteśmy trzymani przez gwiazdę, dosłownie: ‘jesteśmy w zasięgu tej samej gwiazdy’. Tłumaczenie stanowi dowód znalezienia innego dostępu do sensu przez orzeczenie imienne, ‘być w zasięgu’ w miejsce czasownika ‘trzymać’, który informuje o niepodważalnej podległości człowieka siłom Kosmosu. Sens ten został w przekładzie złagodzony dzięki użyciu strony biernej.

Tłumaczeniowe próby ominięcia użycia bezokolicznika wynikają z niechęci w języku słoweńskim do sytuacji niejasnych. Bezokolicznik nie wyraża stosunku mówiącego do czynności ani zależności między sprawcą a podmiotem działania. Będąc wieloznacznym, zawiera w sobie wysoki stopień potencjalności.

Z kolei nominalizacja czasowników niedokonanych zamyka w formie statycznej rzeczownika czynność będącą w toku, w wyniku czego zatarciu ulega jej sprawca. W znacznej mierze przeciwne jest to dążności języka słoweńskiego do konkretności w zakresie użycia kategorii. Zjawisko będące uogólnieniem nieskończonych w czasie działań kogoś — wszystkich i nikogo (bo sprawcy w nim brak bezpośrednio) — nabiera dramatyczności gestu Syzyfa.

Sytuacja zawieszenia, a niekiedy nierozstrzygalności i beznadziejności wpisana jest w modalizatory, w znacznej mierze zastępujące w języku polskim francuski tryb *subjonctif*. Wskazują one na możliwość lub stopień pożądania czegoś. Pojęcia modalne typu: *może*, *musi*, *powinien*, *chyba*, *bez wątpienia*, *z pewnością*, *prawdopodobnie*, *możliwie*, *właściwie*, *niestety*, *rzeczywiście*, *koniecznie* itd. — wyrażają stosunek mówiącego do

¹⁹² W. Szyborska: *Milczenie roślin*. W: W. Szyborska: *Chwila...*, s. 15.

¹⁹³ W. Szyborska: *Molk rastlin*. In: W. Szyborska: *Trenutek...*

opisywanego zdarzenia¹⁹⁴. Wynika on z modelu obrazu świata, należącego do mówiącego i kultury, w której istnieje i działa. Tryb przypuszczający należy do grupy modalizatorów morfologiczno-składniowych. Tym różni się od modalizatorów pojęciowych, że jego zastosowanie w zdaniu wymaga postawienia hipotezy, podczas gdy modalizatory pojęciowe używane są w różnych konstrukcjach składniowych.

Kategorie rzeczownika i przymiotnika

Przekład artystyczny nie jest lustrzanym odbiciem oryginału, jego reprodukcją, lecz twórczą hipotezą, ponieważ odmienne doświadczenia mentalne wpływają na konceptualizację świata w różnych językach. Dlatego oddając sens utworu, jego funkcję, model świata weń wpisany i sposób, w jaki jest przedstawiony, tłumacz zmuszony jest do nieco odmiennego profilowania znaczeń częściowych na poziomie gramatyki, stylistyki literackiej, a często także organizacji brzmieniowej i wersyfikacyjnej.

Przesunięcia w zakresie profilowania znaczenia zmierzają do „oswojenia” obcości, równocześnie jej nie likwidując. Najczęściej spotykane przesunięcia w przekładach literatury polskiej na język słoweński dotyczą między innymi ekwiwalentyzacji kategorii gramatycznych, stylistyczno-składniowych i wersyfikacyjnych. Wśród kategorii gramatycznych na uwagę zasługują, oprócz czasownika, rzeczownik i przymiotnik.

Sztuka przekładu powstała z chęci transgresji, zrozumienia obcego i nieznanego, które uwalnia od lęku. Leżący u jej podstaw paradoks oparty na zniewoleniu (przez oryginał) i wolności (wyborów tłumacza) zakłada napięcie między obcym a swojskim, integralnością a fragmentarycznością. Mimo że praktyka translatorska nie zawsze jest tak optymistyczna, celem przekładu jest poznanie obcego, a także inspiracja w stosunku do rodzimej wyobraźni artystycznej i intelektualnej; służy wzbogaceniu komunikacyjnemu dzięki roli empatii w tłumaczeniu, co dowodzi potrzeby porozumienia na drodze transgresji. W istocie więc przeciwna jest przekładowi idea tabu, ponieważ otwiera odbiorcę na obcość i nieznaną; tabu zaś zamyka jednostkę w kręgu podporządkowującej praktyki, dając poczucie bezpieczeństwa. Przekład stanowi zatem jego odwrotność, przekraczając różne granice, poczynawszy od granic języka. Paradoksalnie, rodzi się niepokój o tożsamość osoby, języka i zbiorowości zarówno na płaszczyźnie rozważań naukowych zwolenników przetłumaczalności,

¹⁹⁴ Por. E. Jędrzejko: *Modalność — w języku i w tekstach: od gramatyki do stylistyki*. W: *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim*. Red. E. Sławkova. Cieszyn, Wydawnictwo Innowacje S.C. — na temat modalności pojęciowej.

a także nieprzetłumaczalności, jak i w wypowiedziach publicystycznych oraz potocznych. Dopóki jednak istnieje potrzeba przekładu, obecna jest wola komunikacji, która po to, by być autentyczną, przekracza zakazane rewiry. Niedoskonałość języka jako środka komunikacji stanowi równocześnie siłę wyrażającą się w elastyczności jego granic. Języki nie tylko oświetlają się — jak pisał Walter Benjamin¹⁹⁵, lecz również ewoluują. Dobre przekłady (równoważące element obcości i swojskości) uczestniczą w tym procesie, niszcząc tabu z zachowaniem obrazu świata w języku rodzimym.

Tłumacz odpowiada na pytanie, w jakim celu obcy utwór zaistniał w kulturze rodzimej, jaką pełni lub może pełnić w niej funkcję, w jakim stopniu informuje o obcej kulturze i wrażliwości. Odpowiedzią jest zawsze struktura tekstu i funkcja estetyczna (wraz ze składającymi się nań leksyką, gramatyką, stylistyką we wzajemnej relacji elementów) wierna oryginałowi. Mimo że tłumacz dąży do wywołania w odbiorcy iluzji obcowania z oryginałem (z jego ideą, strukturą i atmosferą), to będąc — bez wątpienia — drugim autorem¹⁹⁶, jest mistrzem sztuki przegładania się w lustrze. Jego stosunek do wzorca określa chęć odtworzenia oraz podobieństwo uzależnione od jednostkowej i zbiorowej optyki kultury przyjmującej. Odbicie w przekładzie bywa najczęściej relatywnie wierne, oparte na podobieństwie zmierzającym do odtworzenia sensu, wartości i funkcji komunikacyjnej oryginału. Zasada podobieństwa zakłada ekwiwalencję pragmatyczną przekładu.

Świadomość tłumacza jest zwielokrotniona dzięki znajomości, co najmniej, dwóch kultur i ich języków, co pozwala mu dokonywać wyborów translatorskich, przekraczających granicę prostej rekonstrukcji. Za sprawą pamięci istnieje on w dwóch przestrzeniach równocześnie: w przestrzeni oryginału jako jego odbiorca i w przestrzeni przekładu jako jego nadawca. Kieruje — mniej lub bardziej świadomie — odbiorem oryginału: zachowuje proporcje między sensem centralnym a peryferyjnym, między obcością a swojskością, aktualizując uśpione właściwości semantyczne w przestrzeni wewnętrznej tekstu.

Dekontekstualizacja oryginału powoduje, że obcym w przekładzie jest autor i wykreowany przez niego świat literacki z punktu widzenia tłumacza i kultury przyjmującej, natomiast patrząc z perspektywy tekstu oryginału — odbiorca kultury języka wyjściowego i tłumacz. Pozycję tłumacza w procesie przekładu można określić jako mediacyjną, znajduje się on bowiem pomiędzy autorem i odbiorcą sekundarnym, a stopień jego obcości ma względny charakter. Przynależy, co najmniej, do dwóch kul-

¹⁹⁵ Por. W. Benjamin: *Zadanie tłumacza...*, s. 296, 298, 303.

¹⁹⁶ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 11–44.

tur. Konstanty Jeleński, pisząc o swym zadomowieniu w czterech kulturach, przyznawał jednak pierwszeństwo kulturze rodzimej¹⁹⁷.

Wypowiedź Jeleńskiego, który będąc Polakiem był obywatelem świata, koresponduje zasadniczo z kulturową pamięcią genetyczną w ujęciu Leonarda Talmy'ego. Talmy podkreśla rolę kulturowego uwarunkowania znaczenia, obecną w konstruowaniu ramy oglądu, a więc węższego zakresu sceny semantycznej. Wiąże tym samym konceptualizację jednostki ze sposobem korzystania z kultury. Z określoną kulturą związane są indywidualne strategie łączenia w całość przetwarzanych informacji. Jednostka korzysta zatem ze wzorów kulturowych, wcześniej przyswojonych przez system poznawczy człowieka. Pamięć genetyczna ma więc wyraźny udział w konceptualizacji. W procesie rozumienia system poznawczy człowieka kieruje percepcją jednostki, a także interpretacją zachowań kulturowych zgodnie z nabytą, poznawczą strukturą kulturową¹⁹⁸.

Kulturowe uwarunkowanie znaczenia w konstruowaniu ramy oglądu określa granice postrzegania i percepcji, kształtuje świadomość rozumiejącą w dialogowym układzie interakcyjnym. Tym samym nie przeczy porozumieniu międzyjęzykowemu, choć dostęp do światła między językami ma w procesie przekładu tłumacz i od niego zależą skutki komunikacyjne, jakie wywoła przekład. Przekraczając granice między dwoma systemami językowymi na etapie rozumienia i dewerbalizacji, umożliwia on dialog kulturowy, dzięki czemu relacje międzykulturowe nabierają charakteru transwersalnego¹⁹⁹. Kognitywna teoria języka i pragmatyczna teoria dyskursu silnie podkreślają istnienie kulturowych granic między dwoma systemami językowymi. Tłumacz tekstów artystycznych, chcąc wzbogacić kulturę rodzimą, nie może kolonizować oryginału, lecz równocześnie musi dbać o jego zrozumienie i uzyskanie inwariantu oryginału ze wszystkimi tego skutkami. W tym celu poszukując ekwiwalentu, dokonuje przesunięć i zmian, o których pisał Barańczak. Zmuszony bywa czasem, w celu uzyskania sensu jakiejś sekwencji oryginału, poszukać innego węzła dostępu do sensu, zgodnego ze skryptami językowo-kulturowymi kultury przyjmującej. Dlatego często zdarza się, że przekład nie zachowuje w pełni zgodności w zakresie kategorii gramatycznych, ponieważ kulturowo nacechowane są nie tylko figury składni retorycznej i ich stosowanie.

¹⁹⁷ Por. K. Jeleński: *Szkice*. Wybór W. Karpiński. Kraków, Znak, 1990, s. 7.

¹⁹⁸ Por. L. Talmy: *Towards a Cognitive Semantics*. Vol. 2: *Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge, Massachusetts, MIT, 2003.

¹⁹⁹ Por. W. Welsch: *Racjonalność i rozum dzisiaj*. W: *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego*. Cz. 2. Red. R. Kubicki. Poznań, Fundacja Humaniora, 1998, s. 11–30.

Kategorie gramatyczne stanowią między innymi narzędzie mapowania rzeczywistości. Język nie odbija świata, lecz jest dowodem jego rozumienia, przeżycia i doznania. Ujawnia najbardziej typowe relacje charakterystyczne dla danej zbiorowości językowo-kulturowej. Między językami, które posługują się nawet tymi samymi kategoriami gramatycznymi, zachodzą różnice w zakresie ich użycia, ponieważ obowiązują w nich odmienne skrypty kulturowe związane z przyjętym stylem komunikacji²⁰⁰. **Konceptualizuje się bowiem to, co tworzy daną rzeczywistość wraz z zawartą w tym motywacją.**

W praktyce translatorskiej zachowanie zgodności kategorii gramatycznych jest często niemożliwe, choć czasem tłumacz ma wybór w zakresie stopnia ekwiwalentyzacji estetycznej i semantycznej. Warto zaznaczyć, że według kognitywistów związek między *signifié* a *signifiant* nie jest związkiem arbitralnym, lecz motywowanym zależnie od złożoności znaku. I choć należy zgodzić się z krytykami, że kognitywizm nie jest oryginalną i przełomową metodologią²⁰¹, to stanowi on część teorii umysłu, która rewolucjonalizuje perspektywę myślenia o języku i o literaturze. Odrzucenie więc przez językoznawstwo kognitywne zasady gramatycznej kategoryzacji świata na rzecz kategoryzacji opartej na prototypie nie oznacza rezygnacji z tradycyjnych kategorii gramatycznych, lecz kwestionuje Arystotelesowski sposób rozumienia kategorii, co stanowi kontynuację negatywnej opinii Wittgensteina na temat klasycznej teorii kategoryzacji. Kategorie Arystotelesowskie mają wyraźnie określone granice; zakładają istnienie cech koniecznych i wystarczających oraz dwu stopni przynależności (coś przynależy do kategorii lub nie).

Kognitywna kategoria prototypu opiera się na relacyjności leksemów, w wyniku czego powstaje siatka krzyżujących się podobieństw, stopniowalnych i zhierarchizowanych. Mimo tej podstawowej różnicy, desygnaty rzeczownikowe, czasownikowe i przymiotnikowe, a także kategorie struktury językowej, choć kategoryzowane za pomocą prototypu, nie tracą przydatności w badaniach językoznawczych, lecz zmienia się ich pozycja z centralnej na peryferyczną: są wykorzystywane instrumentalnie. W tym kierunku zmierza również interpretacja kategorii prototypu przeprowadzona przez Johna R. Taylora, przywołującego pojęcia kategorii potocznych i kategorii eksperckich²⁰².

²⁰⁰ Por. A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa...*, s. 242–324.

²⁰¹ Por. m.in. S. Gross: *Cognitive Readings: or, The Disappearance of Literature in Mind*. „Poetics Today” 1997, 18, 2, s. 271–297; G. Kleiber: *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenie leksykalne*. Tłum. B. Ligara. Kraków, Universitas, 2003.

²⁰² Por. J.R. Taylor: *Kategoryzacja w języku*. Tłum. A. Skucińska. Kraków, Universitas, 2001, s. 44–119.

Stopniowalność i hierarchiczność stanowią istotną właściwość kategoryzacji również na poziomie relacji między wymiarem obrazowania (segmentacji oglądu) a określonym środkiem językowym (również literackim), który ustalony został przez konwencję danego języka (a także literatury i konkretnego utworu literackiego). Na konwencję języka składa się słownik, gramatyka oraz normy kulturowo-komunikacyjne, regulujące użycie systemu.

Konwencji literackich nie można jednoznacznie określić. Mimo ich historycznej zmienności, istnieje „idiolekt” danej literatury, wynikający z dziedzictwa językowego, kulturowego i historycznego. Składają się nań ponadindywidualne sygnały strukturalne istotne dla procesu odbioru, które dla czytelnika oryginału mają oczywiste konotacje, a wszystkie poziomy utworu (prozodyczny, leksykalny, morfologiczno-składniowy i stylistyczny) tak są ustrukturyzowane, by oczywistość konotacji nie budziła wątpliwości. Umberto Eco rezerwował pojęcie idialektu dla indywidualnego utworu, definiował go jako cechę strukturalną, stanowiącą o odrębności tekstu. Pisał, że „przez idiolekt rozumiemy osobisty i indywidualny kod poszczególnej jednostki mówiącej”²⁰³. Rozszerzenie pojęcia na zbiór komunikatów literackich w zakresie jednej kultury nie wydaje się jednak nadużyciem, zważywszy że o tożsamości jednostkowej i zbiorowej decydują podobne kryteria²⁰⁴. Poszukując ekwiwalentu oryginału, celem tłumacza jest maksymalne zbliżenie się do prototypu, jakim jest tłumaczony utwór, a więc do identyfikującej go istoty, co czyni w mniejszym lub większym stopniu. Odmierna sytuacja użycia tych samych kategorii gramatycznych w dwóch językach wiąże się z przyjętymi w nich stylami i poziomami komunikacji. Tym samym **sposób użytkowania kategorii gramatycznej w wypowiedzi może stanowić jedno z kryteriów identyfikujących kulturę.**

Kategoria imiesłowowa w przekładzie polskim tytułu powieści Jerome’a Davida Salinger’a *The Catcher in the rye* pozwalała tłumaczom skontekstualizować równoczesność działania (ruchu) i jego sprawcy (agensa), wskazując na dynamiczność młodości i liryczny aspekt powieści. Imiesłów jest bowiem w języku polskim kategorią na pograniczu czasownikowo-przymiotnikowo-przysłówkowym, czasem w funkcji rzeczownika. Wybór polskich tłumaczy był trafny z punktu widzenia polskich zwyczajów komunikacyjno-kulturowych. Być może jednym ze skutków takiego przekładu były imiesłowowe konstrukcje tytułów oryginalnych utworów literackich, jak np. zbioru opowiadań Edwarda Stachury *Falując na wietrze*, który korespondował z ideą powieści Salinger’a.

²⁰³ U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. A. Weinsberg. Przedmowa M. Czerwiński. Warszawa, PIW, s. 101, 102.

²⁰⁴ Por. L. Kołakowski: *O tożsamości zbiorowej*. Tłum. S. Amsterdamski. W: *Tożsamość w czasach zmiany*. Oprac. i wstęp K. Michalski. Kraków, Znak, 1995, s. 44–55.

Kategorie rzeczownika i przymiotnika zwracają uwagę również w przekładach literatury polskiej na język słoweński, podobnie jak w przekładach z literatury słoweńskiej na język polski. Relacje między przyswajaniem a oswajaniem obcości w słoweńskich przekładach literatury polskiej mają charakter stopniowalny: od nałożenia na oryginał konwencji językowo-kulturowej języka słoweńskiego do respektowania polskich konwencji i stylu komunikacji, co samo w sobie stanowi ważną informację o kulturze i mentalności kultury wyjściowej. Mamy więc do czynienia z oswajaniem, z przyswajaniem i respektowaniem obcości.

Niko Jež, doświadczony tłumacz literatury polskiej na język słoweński, stara się zachować równowagę między koniecznością zachowania obcości oryginału a jego wpisaniem w słoweński proces literacki. Dokonuje więc pewnych przesunięć w zakresie profilowania znaczeń częściowych w celu uzyskania właściwego sensu i funkcji oryginału. W zasadzie nie burzy utrwalonych w kulturze słoweńskiej mechanizmów mentalnych. Ich przejawem są między innymi schematy komunikacyjne, wpisane w składnię i stylistykę, w których nie nadużywa się wieloznaczności, zgodnie z zasadami konwersacji Grice'a. Z literatury polskiej wybiera on utwory wybitne o ustalonym miejscu w procesie historycznoliterackim. Przetłumaczył między innymi wybrane utwory Gombrowicza, Witkacego, Kuśniewicza, Herberta, Kapuścińskiego, a ostatnio Mirona Białoszewskiego *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, wydany w 2006 r. w Lublanie. Choć nie dokonuje on zasadniczych zmian w zakresie ekwiwalentyzacji kategorialnej, to uzyskując ją za pomocą tych samych (najczęściej) kategorii gramatycznych, inaczej je stosuje funkcjonalnie i semantycznie. W znacznej mierze wynika to z rekontekstualizacji oryginału w odmiennej strukturze komunikacyjnej i z tabuizacji słoweńskiej świadomości językowej, funkcjonującej na skrzyżowaniu kultur: romańskiej, germańskiej, słowiańskiej i węgierskiej. Tradycja i praktyka kulturowa, a także sytuacja językowa wpływają również na decyzje innych słoweńskich tłumaczy z literatury polskiej. Niko Jež, oswajając oryginał, przyswaja go literaturze rodzimej. Ośmiela w ten sposób (być może) jej twórców do wykorzystania kreatywnych pokładów języka, wykraczających poza oficjalną normę.

Pamiętnik z powstania warszawskiego Białoszewskiego jest świadectwem doznania i przeżycia wydarzenia podstawowego dla kondycji mentalnej całego pokolenia lat 20. XX w. Doznana osobiście i opowiedziana historia pozbawiona jest jednak jakiegokolwiek patosu, będąc daleką od uogólnień; tak jak przeżycie, opiera się na szczegółach. Narrator nie mówi w imieniu kogokolwiek, unikając również form osobowych czasowników. Ich miejsce zajmują formy bezosobowe, wśród których dominuje *się*. Równocześnie przeżyte szczegóły tworzą wspólne

w czasie i przestrzeni doświadczenie. Świadection, jakie daje narrator *Pamiętnika...*, jest subiektywne i wiele mu podobnych składa się na zdarzenie — fakt historyczny. Relacja narratora stanowi więc świadectwo doznanego jednostkowo faktu historycznego. Narrator opowiada je, a także ono opowiada się samo: w ciągu asocjacji przywołanych po latach przez pamięć aktualizowany jest strumień napływających obrazów, emocji i uczuć. Narrator nie stara się ich porządkować, w czym pozostaje wierny świadomości uczestników przeszłych wydarzeń, których udział w powstaniu jest równocześnie czynny i bierny. Opowiada o wydarzeniach — doznaniach z perspektywy przeciętnego mieszkańca Warszawy, chłopca, przyjmując postawę rejestrującą. Obiektywizm nie kieruje więc mówieniem narratora, ponieważ ma on świadomość odtwarzania przez przykład jednostkowy. Jego jednostkowość określa perspektywa doznań rzeczywistości w danym miejscu i czasie oraz perspektywa jego literackiej konceptualizacji. Zatem jednostkowość jako punkt widzenia i mówienia zawiera w sobie odkrywcość w stosunku do rzeczywistości przeżytej. Mówioną rzeczywistość kulturowo-historyczną cechuje paradoks, łączący w związku sprzecznościowym jednostkowość z wielością; zbiorowe doświadczenie powstania jest wewnętrznie różnorodne. Wybór przez autora jednostkowego świadectwa przeżycia traumatycznego wyraża doświadczenie inności, wynikające z otwarcia mentalnego i emocjonalnego na inne podmioty doznające.

Osobiste doświadczenie historii jest w *Pamiętniku...* Białoszewskiego jednostkowe i wspólne. Skrajność tych postaw nie sprzyja dawaniu świadectwa, bo, parafrazując wiersz Zbigniewa Herberta *Ścieżka*, nie można mieć równocześnie „spokoju i poglądu ogólnego” oraz dowodu „źródła” i wiedzy szczegółu; nie można „przełać wielości bez szatańskich pieców | ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji”²⁰⁵. W ujęciu osobistym zatarciu ulegają nadrzędne cele, a w ujęcie z perspektywy wspólnoty jednostka zostaje podporządkowana i pozbawiona osobniczego charakteru na rzecz jednego z wielu mechanizmów realizacji wspólnotowego celu. Dlatego między innymi narracje historii rozmiągają się z prawdą, ponieważ inna jest prawda jednostkowa, a inna zbiorowa. Równocześnie to, co zbiorowe, istnieje dzięki jednostkowej wielości, która będąc wspólnotą jednostek (tu: doświadczenia traumatycznego śmierci i nadziei), nie stanowi monolitu, nie niweluje różnic:

Wprowadzić sens w Byt to — jak pisze Lévinas — przejść od Tego Samego do Innego, od Ja do Drugiego człowieka, to dać znak, zniwelować struktury języka. Bez tego świat znałby jedynie znaczenia ożywia-

²⁰⁵ Z. Herbert: *Ścieżka*. W: *Napis*. Warszawa, Czytelnik, 1969, s. 17.

jące protokoły bądź sprawozdania z zebrań zarządu Towarzystwa Anonimów²⁰⁶.

Białoszewski, zachowując wielość w konceptualizacji językowo-literackiej, próbuje odnajdywać sens tego, co przeżył on i jemu podobni. Nie waha się „niweczyć struktur językowych”, którym w całej swej twórczości przypisywał funkcję „aparatu ucisku” i automatyzacji. Jedynie mowa, sam jej akt zawiera ślady osoby, jednostki²⁰⁷. Wybiera więc język mówiony; jego pamiętnik jest mówiony (a czasem mówi się), korzysta z możliwości skrótu, redukcji, uogólnienia, okazjonalnej metaforyzacji. Wydobywa z potoczności jej wysoką kreatywność morfologiczną, syntaktyczną i leksykalną, próbując odnaleźć sens w Bycie i zadając o niego pytanie całym swym utworem.

Tłumacz maksymalnie zbliża się do oryginału, mimo że już na poziomie kategorii gramatycznych natrafia na trudności, wynikające ze słoweńskiego systemu językowego. W systemie semantyczno-pojęciowym każdego języka funkcjonują jakieś klasy pojęć, kategoryzujących obraz świata i czynności, procesy, stany, cechy, przyczyny, sposoby działania itp. Nie bez znaczenia jest zjawisko ich frekwencji, czyli większa lub mniejsza społecznie potrzeba czynnościowej lub statycznej kategoryzacji, na co zwrócił uwagę Benjamin Lee Worf, pisząc o języku Indian Hopi²⁰⁸. Kategorie gramatyczne są również nasemantyzowane, co świadomie wykorzystał Białoszewski w *Pamiętniku...* po to, by wyrazić swój zamysł artystyczno-estetyczny, będący jego jednostkowym sposobem konceptualizacji rzeczywistości. Transpozycja kategorii gramatycznych, użytych w literaturze polskiej do przekładu na język słoweński, jest kłopotliwa nie tylko w zakresie czasownika, lecz dotyczy również rzeczownika i przymiotnika, a więc kategorii statycznych, bo zamykających wycinek świata w nazwie (rzeczownik) i przypisującej temu wycinkowi jakieś właściwości (przymiotnik).

Szczególną uwagę zwraca w *Pamiętniku...* Białoszewskiego nagromadzenie nominalizacji obejmujących zjawiska wzrokowe, słuchowe, ruchowe, psychologiczne, socjologiczne itp. Powoduje to między innymi pominięcie sprawcy czynności:

Deszcz padał. Drobny. Było chłodno. Słysząc było karabiny — te terkoty [...]. Zaczęło się organizowanie. Blokowi. Dyżury. Kucie piwnic. Przekłuwanie podziemnych przejść. Całymi nocami. [...] Ustalanie — kto, co.

²⁰⁶ E. Levinas: *Imiona własne*. Tłum. J. Margański. Warszawa, KR, 2000, s. 163.

²⁰⁷ Por. S. Barańczak: *Nieśmiertelny diament*. W: S. Barańczak: *Tablica...*, s. 107—187.

²⁰⁸ Por. B.L. Whorf: *Język, myśl i rzeczywistość...*

[...] w ogóle powstańcy. Się pokazali. W poniemieckim — co popadło: hełmie, butach, z byle czym w rękę — dobrze, jak strzelało. [...] Więc zaczęli ludzie wyrywać płyty z chodników, bruki z ulicy. Były to narzędzia. [...] ileś łomów żelaznych i kilofów. [...] i tym się rozbijało bruk, podważało płyty, rozwalało twardą ziemię²⁰⁹.

Tłumacz, mimo posiadanej świadomości odnośnie do celu nominalizacji, nie zawsze decyduje się na pominięcie aktantów:

Padal je droben dež. Bilo je hladno. Slišalo se je znano drdanje — streljanje iz pušk. [...] Stekla je organizacija. Načelniki blokov. Dežurstvo. Prebijanje kletnih prostorov. Utiranje podzemeljskih prehodov. Cele noči. [...] Dogovarjanja — kdo, kaj. [...] In sploh vstajniki. Prihajajo na dan. V vsem, kar so pobrali Nemcem: čeladah, škornjih, oboroženi s čimer koli — samo da je streljalo. [...] Potem so ljudje začeli dvigovati kamnite plošče s pločnikov in ruvati tlak iz cestišča. Orodje za to je bilo. [...] dovolj železnih lomač in krampov. [...] S tem so potem razbijali tlak, pridvigovali plošče, rahljali trdo zemljo²¹⁰.

Wprowadzenie aktantów nadaje tekstowi spójność, której nie ma w oryginale, podobnie jak stworzeniu ciągłości opowieści służy przysłówki *potem*, pełniący funkcję logicznej delimitacji. Odtwarzany obraz powstania nie opiera się na normach logicznych, tak jak wydarzenia, do których się odnosi. Nieprzewidywalność, chaotyczność i dramatyzm zdarzeń lepiej konotują przysłówki oznaczające przerwanie ciągłości, lecz te z kolei dramatyzują, ingerując w wydarzenia. Natomiast użyte przez autora spójniki (*więc* oraz *i*) mają charakter względnie neutralny. Pierwszy wskazuje wprawdzie na wynikanie, lecz jego trajektorie są fakultatywne, zmuszają odbiorcę do dokonania wyboru. Drugi (*i*) — choć oznacza koniunkcję, to obecny w mowie narratora raczej podważa jej logiczność, podkreślając zmienność, chaos i dramatyzm. Pełni zdecydowanie funkcję kolokwialną, łącząc w potoku mówienia różnorodne, często sprzeczne sytuacje lub emocje.

Choć nominalizacja została zachowana w przekładzie, pozbawiono ją funkcji artystycznej i językowej przez często stosowany zabieg amplifikacji, który wyjaśnia i uszczegóławia to, co nominalizacja uogólnia, wskazuje na wielość parametrów konkretyzacyjnych. Właściwy ekwiwalent „terkotu” (od ‘terkotanie’, ‘drdanje’) nie eksponuje zjawiska słyszalności, hałasu, jego znaczenie bowiem jest tautologicznie wytłumaczone jako

²⁰⁹ M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa, PIW, 1970, s. 13—15 (wszystkie podkreślenia — B.T.).

²¹⁰ M. Białoszewski: *Spominska knjiga iz varšavske ustaje*. Prev. N. Jež. Ljubljana, LUD Šerpa, 2006, s. 8, 9.

„strelanje iz pušk” (‘strzelanie z karabinów’), „znano drdanje” (‘znane strzelanie’) oraz formę neutrum „slišalo se je” (‘słyszało się’), przy czym w oryginale karabiny nie strzelają, lecz „słyszeć było karabiny — te terkoty”. Inne amplifikacje dookreślają deszcz („droben”) i płyty z chodnika („kamnite plošče s pločnikov”). Rekonstrukcja spójności, której nie ma w prymarnej płaszczyźnie językowej w tekście Białoszewskiego, obejmuje w przekładzie także redukcję asocjacji językowych, mogących sugerować nieporadność mówiącego. Czasowniki *kuć* i *przekłuć*, na przykład, będąc podstawą *nomina actionis*, oznaczają zjawisko zwielokrotnienia różnych czynności, które łączy błąd w wymowie i dalsze pokrewieństwo semantyczne.

Miejsca artykulacji głosek ‘u’ i ‘ł’ zbliżyły się w wymowie do siebie między innymi na obszarze językowym Polski centralnej. Różne znaczenia czasowników „kuć” i „kłuć” mogą zbliżać się do siebie w wymowie w języku potocznym. ‘Kucie’ odnosi się do materiałów twardych, a ‘kłucie’ — do miękkich, również do ludzkiego ciała. ‘Przekłute podziemne przejścia’ konotują miasto jako organizm ludzki, podczas gdy ‘kucie piwnic’ oznacza budowanie podziemnych schronów. Nastąpiło zjawisko zbliżenia semantycznego leksemów ‘kucie’, ‘przekłucie’ na skutek przejęzyczenia, które nie jest jednak przypadkowe. Przyczyny takiego stopienia konceptualnego²¹¹ tkwią w kontekście pozajęzykowym (emocjonalny stosunek mówiącego do rzeczywistości przeżytej i opowiadanej) oraz w kontekście językowym (podobieństwo fonetyczne, powodujące redukcję lub zatarcie spółgłoski przedniojęzykowo-zębowej *ł* lub jej znaczne zbliżenie do samogłoski *u*). Przejęzyczenie narratora stanowi ślad przeżywanej traumy, gdy świat doznawany jest za pomocą przemieszczonych bodźców fizycznych i psychicznych, a bodziec zmysłowy (hałas kucia i ból przekłucia) konceptualizują ból bez epatowania patosem. Tłumacz nie mógł wydobyć takiej wieloznaczności oryginału ze względu na system leksykalny języka słoweńskiego. Połączył więc miasto, przebijając i torując przejścia podziemne piwnicami Warszawy, co wskazuje na jego duże kompetencje nie tylko językowe, lecz także kulturowe w zakresie kultury i historii języka wyjątkowego.

Mimo tendencji do zachowania w przekładzie słoweńskim *Pamiętnika...* Białoszewskiego kategorii gramatycznej rzeczownika derywowanego od czasownika, często niemożliwe było uzyskanie leksykalnego ekwiwalentu. Tłumacz nie dysponując leksemem o równie szerokim polu

²¹¹ Por. prace kognitywistów, m.in.: Gillesa Fouconniera, Marka Turnera, Romana Kalisza, na temat „teorii amalgamatów”, którą Barbara Lewandowska-Tomaszczyk nazywa „teorią stapiania” — por. B. Lewandowska-Tomaszczyk: *Konstruowanie znaczeń i teoria stopniowania*. W: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*. Red. G. Habrajska, J. Ślósarska. Kraków, Universitas, 2006, s. 7—35.

semantycznym, co leksem polski, wybiera inny, który odpowiada aktualizacji semantycznej obecnej w tekście oryginału, w jego uwypukleniu semantycznym. W procesie odbioru czytelnik nie aktualizuje maksymalnego zakresu znaczenia, lecz wydobywa z tła jego profil, ustalając poziom spójności interpretacyjnej. Uśpione właściwości znaczeniowe leksemu pozostają w tle²¹². Tłumacz jako odbiorca oryginału i nadawca przekładu, nie odnajdując ekwiwalentu w swym języku, odczytuje hipotezę interpretacyjną i wybiera z maksymalnego pola semantycznego leksemu znaczenie najbardziej wyeksponowane w tekście, np.:

Wydobywanie, odsypywanie, gaszenie, pomoc — było trudne, choć było; ale uniemożliwiane przez wciąż nowe bomby, podpalania. Czyli beznadziejne²¹³.

Reševanje, odsipavanje, gašenje, pomoč — bilo je težavno, a so poskušali, ovirale so jih zmeraj nove bombe in požigi. Vse skupaj brezupno²¹⁴.

Poza retoryczną rekonstrukcją zachwianej spójności oryginału za pomocą amplifikacji i wprowadzeniem do tekstu aktantów, zwraca uwagę zawężenie spektrum semantycznego rzeczownika ‘wydobywanie’ do ‘ratowanie’. Leksem ‘reševanje’ właściwie oddaje wysiłek i niedokonaność procesu wynikającego z czynności podejmowanych przez ludzi. Używany jest — jak mi się wydaje — rzadziej niż ‘rešitev’ (‘ratunek’), lecz oznacza także ‘ocalenie, zbawienie, rozwiązanie i rozpatrzenie’. Niewątpliwie ratowanie zasypanych ludzi stanowi znaczenie pierwszoplanowe w oryginale, lecz wydobywanie odnosi się zarówno do ludzi i zwierząt, jak i do przedmiotów. Zrównuje ich sytuacja, uprzedmiotowiając istoty żywe. Wydobyte na powierzchnię, odzyskują swe pierwotne właściwości. ‘Wydobywanie’ zawiera więc więcej dramatyzmu i procesu tracenia człowieczeństwa niż ratowanie dzięki możliwości metaforycznego odczytania. W języku słoweńskim ‘pridobivanje’ (‘wydobywanie’) wskazuje również na materię nieożywioną (np. „pridobivanje premoga”), można by więc użyć go również metaforycznie w odniesieniu do ludzi i przedmiotów, pod warunkiem dopuszczalności mentalnej takiego zabiegu w kulturze przyjmującej.

Tłumacz uznał, że odbiorca słoweński nie jest mentalnie przygotowany do takiego rozwiązania, choć byłoby ono wierne Białoszewskiemu, prozaikowi i poecie, który w całej swej twórczości wydobywał znaczenia i sensy z języka: ze słownika, gramatyki i sposobów ich użycia w utar-

²¹² Por. m.in. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 125—134; R. Langacker: *Foundations of Cognitive Grammar...*

²¹³ M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego...*, s. 23, 24.

²¹⁴ M. Białoszewski: *Spominska knjiga...*, s. 18.

tych zwrotach i wyrażeniach. W języku mówionym odnajdywał autentyczność komunikacyjną, w jego błędach, przejęzyczeniach, silnej metaforyczności, redukcjach i przegadaniu, w których zachowuje się jednostkowość istnienia, niepowtarzalność ludzkiego życia. Pisząc: „I nagle coś wyrywa naszym domem”²¹⁵, relacjonuje nie z dystansu, nie dramatyzuje, lecz unaocznia dramat jednostki, jej poczucie wyrywania przez coś, przez kogoś i z czegoś. Siłą tej niekonwencjonalnej ekspresji stanowi wielopoziomą strukturę metaforyczną zaniechaną przez tłumacza na rzecz przekazanej informacji: „Nenadoma se vsa hiša zamaje”²¹⁶ (‘Nagle cały dom się zakotłusze’).

Przyczyna, dla której tłumacz zrezygnował z naśladowania struktury morfologiczno-składniowej oryginału, podobnie jak wcześniej, tkwi w normach poprawnościowych języka słoweńskiego i ich użycia. Zmiana łączliwości międzywyrazowej (*iztrgati*) oraz użycie formy narzędnika zbyt daleko wykraczają poza uzus słoweńskiej poprawności językowej. Kompensację niemożności przekroczenia tej bariery w celu zachowania dynamiki ekspresji stanowi zastosowanie w przekładzie formy czasu przyszłego w znaczeniu *praesens historicum*.

Dynamizacji narracji, uzyskiwanej w oryginale między innymi przez częste użycie rzeczowników w narzędniku, przeszkadza pragmatyka języka słoweńskiego. Słoweński narzędnik ma formę przyimkową zarówno w odmianie osobowej, jak i nieosobowej. Robi się coś zawsze za pomocą czegoś lub z kimś, np.: ‘grem s avtobusom’, ‘pišem s svinčnikom’, ‘srečam se s prijateljem’. W języku polskim robi się coś czymś lub z kimś. Redukcja zdania w mowie do rzeczownika w narzędniku może być też formą nakazu, oznaczającą czytelną redukcję.

W narracji Białoszewskiego równie często wykorzystywana jest forma narzędnikowa zarówno w sytuacjach uwzględnionych przez system morfologiczny języka, jak również jako wyrażenie niebezpośrednie rozkazu lub zachęty. W pierwszej sytuacji tłumacz nie mogąc przyswoić polskiej formy narzędnikowej, stosuje ją zgodnie z normą języka rodzimego, np.: „Od Żelaznej Bramy, od Placu Bankowego, od Elektoralnej Chłodną... po naszej stronie pod murem...”²¹⁷, czyli „Nanaši strani so po Chłodni od zidu od Železnih vrat, z Bančnega trga in iz Elektoralne...”²¹⁸. Zmuszony był przy tym do zmiany szyku zdania Białoszewskiego, tracąc semantyczny efekt sytuacji mówienia.

W innym natomiast miejscu, rezygnując z narzędnika, odnalazł różny leksykalnie i morfologicznie, odmienny węzeł dostępu do sensu, kiedy

²¹⁵ M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego...*, s. 24.

²¹⁶ M. Białoszewski: *Spominska knjiga...* s. 18.

²¹⁷ M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego...*, s. 16.

²¹⁸ M. Białoszewski: *Spominska knjiga...*, s. 11.

sytuację mówienia określa zdarzenie nalotu bombowego. Nie ma czasu na zachętę, lecz polecenie musi być konkretne w znaczeniu tego, co i jak należy zrobić: „Potokiem, potokiem — krzyknęło się!”²¹⁹. Taką samą ekspresję rzeczownika bardzo dobrze zastosował tłumacz, choć nie użył narzędnika: „V verigo! V verigo! so je slišalo vzklikanje”²²⁰. Przyswajając, równocześnie oswoił obcość dzięki znaczeniu przysłówkowemu wyrażenia w języku polskim, które powstało ze skostniałej formy fleksyjnej rzeczownika. W języku słoweńskim występują przysłowki powstałe z wyrażzeń przyimkowych, będące genetycznie również skostniałymi przypadkami rzeczownika²²¹. Polski narzędnik zastąpiony został biernikiem dzięki podobnemu sfunkcjonalizowaniu wyrażień.

Zgodność ekspresji i sensu oryginału oraz przekładu została nieco zaburzona przez zastąpienie formy bezosobowej *się* formą neutrum słoweńskiego. Natomiast zamiana leksykalnego węzła dostępu do sensu, leksemu „potok” na „łańcuch”, stanowi rodzaj wewnątrztekstowej motywacji wyborów translatorskich na poziomie mikrorozwiązań tłumacza. Semantyka obu leksemów odzwierciedla różne struktury mentalne odpowiedzialne za obraz świata wpisany w język polski i słoweński. To, co oznacza zmienność, ruch, niedookreśloność, w polskiej mentalności kulturowej zastępowane jest, w miarę możliwości, w przekładzie dookreślonością, konkretem i spójnością widzenia świata.

Inny jest wobec tego słoweński językowy obraz świata, zaobserwowany na poziomie komunikacji literackiej, stanowiącej jedną z reprezentacji słoweńskiego stylu komunikacji. Pożądanym stylem komunikacji językowej jest tzw. *knjižni jezik* (odpowiadający językowi ogólnopolskiemu), dominujący jako norma poprawnościowa. Rozwarstwienie stylistyczne wyrażnie natomiast można zauważyć w języku mówionym. W słoweńskim języku pisanym stopień zróżnicowania stylistycznego ulega zatarciu na rzecz tendencji do uzyskania spójności, koherencji, akceptabilności i intencjonalności wypowiedzi na poziomie prymarnym języka²²². Dlatego między innymi nie wszystkie nominalizacje w oryginale otrzymały swój kategoryalny ekwiwalent w przekładzie. Często są zastępowane konstrukcją zdania podrzędnie złożonego w celu nadania spójności wypowiedzi, co niekiedy prowadzi do tautologii lub nadinterpretacji wymuszonej przez kulturową komunikację:

²¹⁹ M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego...*, s. 17.

²²⁰ M. Białoszewski: *Spominska knjiga...*, s. 11.

²²¹ Por. E. Tokarz: *Budowa słowotwórcza przysłówków serbskichorwackich*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikoła Kopernika w Toruniu”. Toruń, PWN, 1970, s. 189—222.

²²² Por. J. Toporišič: *Slovenska slovnica*. Maribor, Obzorja, 2000, s. 11—35, 751—859.

A były całe grupy, co chodziły. Na każde zawołanie. Do rannych. Do odsypywań. Do barykad. Przesuwań. Umocnień. Okopów. Gaszeń. Itd.²²³

Bile pa so tudi cele skupine, ki so bile pripravljene iti. Na vsak poziv. K ranjencem. Reševat zasute. K barikadam. Ko jih je bilo treba premeščati, jih urjevati. K okopom. Gasit požare. Itd.²²⁴

Tłumacz nadaje poprawność składniową frazie polskiej „A były całe grupy, co chodziły” przez wprowadzenie zaimka względnego *który (ki)*. Zastępując czasownik *chodzić* czasownikiem *iść (iti)*, z jednej strony określa intencje i przygotowanie ludzi, z drugiej zaś — zawęża pola semantyczne leksemu *chodzić*. Zawiera się w nim ciągłość ruchu i działania bliżej nieokreślonego, podczas gdy w przekładzie orzeczenie imienne „*bili pripravljene iti*” oznacza działanie potencjalne, gotowość jego podjęcia. Choć w zasobie leksykalnym języka słoweńskiego znajduje się czasownik *hoditi* (‘chodzić’), to używany jest z rzeczownikiem wskazującym na cel. W cytowanym fragmencie cele są określone, lecz nie jako jedyne, ponieważ te użyte w oryginale nie tworzą ciągu wynikania; są wymienione jakby przykładowo za pomocą nominalizacji: „(do) *Przesuwań*”, „(do) *Umocnień*”, „(do) *Gaszeń*” — będąc wyrażeniami przyimkowymi w funkcji niekategorialnej nominalizacji²²⁵. Znaczenia leksemu ‘odsypywania’ zostały zawężone do ratowania zasypanych ludzi („*reševat zasute*”), podczas gdy chodziło również o ‘torowanie przejść’. Natomiast sens nominalizacji w leksemach ‘przesuwanie’ i ‘umocnienie’ przybliży zdanie podrzędne czasowe, w którym kontekstową wieloznaczność zawiera zaimek osobowy *ich (jih)*, odnoszący się do rannych, do barykad, okopów itd. Tłumacz dokonał powtórnej werbalizacji form nominalnych. W wyniku przekształceń translologicznych substytucji i amplifikacji zjawiskowość nominalizacji w oryginale została zastąpiona potencjalnością uzyskaną przez kategorię modalną w zdaniu czasowym „*treba premeščati*” (‘trzeba przesunąć’) i „*(treba) urejevati*” (‘trzeba umocnić’). Intencja nadawcy nie jest w oryginale narzucona odbiorcy. Jego stosunek do zdarzeń i zjawisk opowiadanych opiera się na rejestracji. Ujmuje je jako rzeczywiste, gromadząc różne ich oznaki. Wszystko było, nie ma więc miejsca na potencjalność, nawet, jeżeli wskazuje się na konieczność w postaci modalności deontycznej, wprowadzonej między innymi przez wyrażenia typu: *trzeba*, *musi*, *powinien*, *zabraniam*, *rozkazują* itp.

²²³ M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego...*, s. 66.

²²⁴ M. Białoszewski: *Spominska knjiga...*, s. 59.

²²⁵ Por. E. Jędrzejko: *Nominalizacja w systemie i w tekstach współczesnej polszczyzny*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1993.

Znaczna część nominalizacji w *Pamiętniku...* Białoszewskiego ma charakter nominalizacji niekategorialnej, ponieważ pochodzi z redukcji struktur dwu- lub wieloargumentowych. Należy więc do idiomatyki składniowej, funkcjonującej częściej w języku mówionym, co nie zawsze znajduje swe odbicie w przekładzie, jak w przypadku wyrażenia przyimkowego „bez ciskań”²²⁶, którego ekwiwalentem podobnym jest w przekładzie również wyrażenie przyimkowe „brez stiskanja”²²⁷. Zakresy semantyczne obu wyrażen nie są tożsame, choć krzyżują się w niewielkim stopniu. Kolkwalne wyrażenie „nie ciskaj się” oznacza nerwową reakcję na jakieś wydarzenie lub sąd, połączoną często z gestykulacją, krzykiem czy płaczem. „Stiskati” znaczy ukrywać, ściskać, martwić się, trudzić. W kontekście wyrażenie oznacza ‘bez zmartwienia’, ‘bez kłopotu’. Jego użycie jest podobne do polskiego wyrażenia, ponieważ oznajmia lub nakazuje spokój, przy czym w języku polskim presuponuje stan psychofizyczny, a w języku słoweńskim — psychiczny.

W zakresie użycia przymiotnika w języku polskim i w języku słoweńskim nie ma takich rozbieżności widocznych w przekładzie prozy Białoszewskiego, ponieważ niewiele ich jest w pragmatyce obu języków. Rozbieżności występują w dwu typach konstrukcji słowotwórczych: w zakresie przymiotników utworzonych z wyrażen przyimkowych, w których genetyczny przymiotnik pełni funkcję przedrostka, oraz w zakresie imiesłowów przymiotnikowych czynnych czasu przeszłego (-*ty*, -*ła*, -*te*, słow. -*l*, -*el*), czasem czasu teraźniejszego (-*acy*, -*aca*, -*ace* / słow. -*oč*, -*eč*) i imiesłowów przymiotnikowych biernych (-*ty*, -*ta*, -*te* / słow. -*t*; -*ny*, -*na*, -*ne* oraz słow. -*n*, a także -*en*) występujących w funkcji przymiotników. Stanowią one odrębną subkategorię przymiotnikową, określaną w językoznawstwie słoweńskim jako *deležniki*, w odróżnieniu od subkategorii *deležja*, czyli imiesłowów o funkcji czasownikowej²²⁸. Zważywszy na odmienny sposób użycia form imiesłowowych w języku słoweńskim i polskim ich przykład w tekstach literackich przybiera różne postaci morfologiczno-składniowe. Bardzo ciekawe w tym kontekście rozwiązanie zaproponował tłumacz *Pamiętnika...* Wyrażenie metaforyczne: „A to była po prostu rozkręcona, rozpędzona do nieprzytomności machina”²²⁹, przetłumaczył: „Šlo je za to, da je stroj v pogonu podivjal”²³⁰, pomijając zgodność kategorialną i znaczeniową z oryginałem. Wydobył sens oryginału, mieszcząc się w stylu Białoszewskiego. Podobnie jak on połączył animalizm, nielogicz-

²²⁶ M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego...*, s. 84.

²²⁷ M. Białoszewski: *Spominska knjiga...*, s. 78. Por. J. Toporišič: *Slovenska slovnica...*, s. 182—183.

²²⁸ Por. J. Toporišič: *Slovenska slovnica...*, s. 203.

²²⁹ M. Białoszewski: *Pamiętnik z powstania warszawskiego...*, s. 77.

²³⁰ M. Białoszewski: *Spominska knjiga...*, s. 70.

ność i automatyzm techniki w metaforze ‘maszyna w ruchu zwariowała/zdziczała’.

Natomiast przymiotniki polskie odprzymiokowe uzyskują najczęściej w przekładzie postać zdania podrzędnie złożonego, zbudowanego z intencją nadania spójności wypowiedzi. To, co „poniemieckie”, zostało — w cytowanym na początku fragmencie — przetłumaczone za pomocą zdania ‘co zabrali Niemcom’.

Mimo podobnych funkcji operatywnych kategorii gramatycznych w języku polskim i języku słoweńskim, ich użycie znacznie się różni również w zakresie rzeczownika i przymiotnika. Przyczyn takiego stanu należy upatrywać także w kontekście pozajęzykowym, który wymusił na strukturach językowych rodzaj konceptualizacji doświadczenia. Położenie między różnymi kulturami (romańską, germańską, węgierską i chorwacką), brak państwa do 1991 r. i związane z tym dzieje narodu sprawiły, że język z jednej strony był poddany pozytywnym i negatywnym wpływom obcym, a z drugiej strony od II połowy XIX w. stanowił *tabu* aż do uzyskania przez Słowenię niepodległości. Właściwie do dzisiaj można zaobserwować znaczne jeszcze ślady owej tabuizacji językowej w życiu naukowym i publicznym. Literatura przekracza skonwencjonalizowane normy, lecz nie dość często, by można było stwierdzić, że czynnie wykorzystuje ona możliwości języka mówionego.

Pisarze lat 90. ubiegłego wieku mają już nieco inny stosunek do języka. Andrej Skubic, na przykład, w znacznym stopniu funkcjonalizuje artystycznie język mówiony na poziomie slangu.

Specyficzna sytuacja kultury słoweńskiej sprawiła, że język od XIX w. był znakiem tożsamości zbiorowej, odzwierciedlając jej mechanizmy mentalne i trajektorie asocjacyjne, które miały służyć konsolidacji. W świadomości językowej Słoweńców dominuje więc potrzeba tworzenia norm, a nie ich przełamywania w obawie przed utratą podstawowego czynnika identyfikacji. Literatura pełniąc funkcję estetyczną służyła także kształtowaniu i podtrzymywaniu tożsamości kulturowej i narodowej, a więc cechował ją znaczny stopień dydaktyzmu. Miała mniejszy margines wolności i kreatywności artystycznej niż w kulturze innych narodów, choć wydawała także wybitnych twórców na miarę europejską, takich jak: France Prešeren, Ivan Cankar, Srečko Kosovel, Vladimir Bartol.

Dlatego w przekładach literatury polskiej na język słoweński przeważa oswajanie obcości nad jej przyswajaniem²³¹. Podstawowa różnica między oryginałem a przekładem w zakresie obu języków wynika, jak się wydaje, z użycia form czasownikowych lub odczasownikowych. Mimo że zgodność kategoriałna nie jest najważniejsza w przekładzie, nawet w odniesieniu

²³¹ Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu...*

do języków blisko spokrewnionych, to nacechowana jest ona semantycznie, pełniąc jak w *Pamiętniku...* Białoszewskiego istotną funkcję artystyczną, kulturową i światopoglądową. Kreatywna rola form czasownikowych w pragmatyce języka polskiego, mieszanie kategorii w granicach wyrażen i form pochodnych, np. rzeczownikowych i przymiotnikowych, pozwalają na wygenerowanie w języku wypowiedzi świata i człowieka w ruchu. Wieloznaczność, wielość, dynamizm i dramatyzm, tempo przedstawionych zdarzeń uzyskuje literatura polska także za pomocą tkwiącej w języku niedookreśloności lub wielości na poziomie morfologicznym i składniowym kategorii. Pisarze nie obawiają się wykorzystywania niekonsekwencji w gramatyce, posługując się także niedopowiedzeniami.

Jak wynika z analizy przekładów z literatury polskiej na język słoweński, z oswajaniem obcości mamy do czynienia w zakresie kategorii rzeczownikowych (odczasownikowych i wchodzących w skład wyrażen przyimkowych) powstałych w wyniku nominalizacji, kategorii przymiotnikowych pochodzących od wyrażen przyimkowych oraz w zakresie form imiesłowowych. W wyniku tego procesu gubi się metaforyczność i wewnętrzny dynamizm tekstów, który zastępuje potencjonalność.

Na osobną uwagę zasługują w tłumaczeniach słoweńsko-polskich i polsko-słoweńskich kategoria dualisu i wyrażenia przysłówkowe.

Przekład jako spotkanie

Przekład wyznacza czasoprzestrzeń spotkania, łącząc różne porządki czasowe i przestrzenne dwóch kultur i dwóch osobowości uwikłanych w odmienne ciągi biograficzne, emocjonalne, historyczne, artystyczne, estetyczne, etyczne, mentalne itp. Często są one odległe zarówno z punktu widzenia kultur, postrzeganych jako integralny obraz zbiorowości (włącznie ze stereotypami umacniającymi poczucie tożsamości zbiorowej), jak i jednostek twórczych (autora i tłumacza) związanych z owymi zbiorowościami. Z jakiegoś powodu zostały z sobą zestawione różnice, czasem konfliktowe u swego źródła, a także skontrastowane przez zmianę nośnika językowego, który nie tylko ma własną leksykę, fonetykę, gramatykę i utrwalone komunikacyjnie sposoby użycia, lecz może znajdować się na innym — w stosunku do języka oryginału — etapie rozwoju historycznego. Wielokrotnie stawiane przez tłumaczy i przekładoznawców pytanie, jak tłumaczyć literaturę dawną, wywołuje ciągłe dyskusje, są bowiem zwolennicy zarówno osadzenia języka przekładu w języku epoki oryginału, jak i uwspółcześnienia i wreszcie stylizacji.

Przekład nie powinien pełnić wyłącznie funkcji świadectwa historycznokulturowego; ponieważ jego celem jest porozumienie międzykulturowe, ma służyć poznaniu siebie, własnej kultury i własnych jednostkowych możliwości uczestniczenia w świecie. Umiejętna stylizacja, jeśli chodzi o dzieła dawne, może się okazać najlepszym wyjściem, jak to miało miejsce w przypadku słoweńskiego przekładu *Trans-Atlantyku*.

Samopoznaniu służy również konfrontacja odmiennych sposobów zachowań, obyczajów, wartości, modeli komunikacyjnych, sposobów myślenia i emocjonalnego przeżywania rzeczywistości. Tożsamość przekładu jest mobilna, istnieje w dialogu między autorem, oryginałem, tłu-

maczem i kulturą przyjmującą. Tłumacz ma predyspozycje do tego, by przewidzieć stopień akceptabilności¹ swego wytworu jako dialogu otwierającego nowe horyzonty odbiorcy sekundarnemu, pod warunkiem, że pozwoli czytelnikowi odczytać dynamikę dialogujących z sobą czasoprzestrzeni w przekładzie. **Najistotniejszy dialog odbywa się na zewnątrz przekładu. Jest to dialog międzykulturowy, zainspirowany tekstem przekładu.**

Interpretacja tłumacza, dzięki której powstaje wytwór w drugim języku, wynika ze spotkania dwóch osobowości i dwóch kultur w przestrzeni językowej tekstu, prowokując do refleksji języka docelowego nad samym sobą, co pozwoliło Georgowi Steinerowi postawić tezę, że „rozumieć znaczy tłumaczyć”². Nie należy jej traktować dosłownie, jak przekonuje szczególnie rozdział zatytułowany *Akt hermeneutyczny*, będący nie tyle hermeneutyczną deklaracją tego autora w badaniach nad przekładem, ile refleksją nad nim zainspirowaną myślą hermeneutyczną, psychologią poznawczą, krytyką językoznawstwa generatywnego i kognitywizmem językoznawczym. Metaforyczność postawionej tezy, choć odnosi się do właściwości ontologicznej przekładu, ujawnia swą dyskusyjność w zestawieniu z ideą hermeneutycznej rozmowy. Z tej przyczyny, być może, William Frawley zwraca uwagę na aspekt epistemologiczny tłumaczenia, ponieważ przekład jest nie tylko równoznaczny z oryginałem, lecz przyczynia się do powstania nowego kodu i nowej informacji dzięki zmianie medium językowego. Przekaznik, czyli język, też jest przekazem, a więc informacją. Transfer językowy sam w sobie stanowi zatem kreatywny czynnik informacji³.

Podstawę transferu językowego stanowi rozumienie, akt hermeneutyczny, w którym Steiner wyróżnia cztery etapy: zaufanie, agresję, włączenie (i zawłaszczenie zarazem) oraz wywłaszczenie.

Zaufanie kieruje wyborem tłumacza i nie musi zapowiadać późniejszego rozczarowania w przypadku bliższego obcowania z tekstem — jak pisze autor. Przeczy temu przywoływany przez niego efekt lustra i *déjà vu*⁴. Tłumacza łączy bowiem z oryginałem więź emocjonalna, intelektu-

¹ Por. R.-A. Beaugrande, W.U. Dressler: *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Tłum. A. Szwedek. Warszawa, PWN, 1990, s. 152—185 — autorzy wymieniają akceptabilność jako jedno z kryteriów tekstowości, polegające na jego akceptacji przez obie strony procesu komunikacji.

² Por. G. Steiner: *Rozumienie jako przekład*. W: G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków, Universitas, 2000, s. 27—88.

³ Por. W. Frawley: *Prolegomena to a Theory of Translation*. In: *Translation. Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*. Ed. by W. Frawley. Newark—London—Toronto, Associated University Presses, 1984, s. 159—175.

⁴ Por. G. Steiner: *Po wieży Babel...*, s. 510.

alna i estetyczna. Znajduje w nim swe odbicie, na co wskazują analizowane przekłady literatury polskiej na język słoweński. Poza chęcią zobaczenia siebie w cudzym tekście, identyfikacji z nim, tłumacz odczuwa empatię, rozumianą nie jako utożsamienie się z obcym, a raczej jako zrozumienie inności⁵. „Taką magnetyczną siłą może się odznaczać gatunek. Ton, fantazja biograficzna, zarys konceptualny”⁶. A także epoka literacka, sposób doznawania świata i wyrażania emocji.

Jego wyborami kieruje zasada podobieństwa i różnicy czy bliskości, określanej przez Seweryna Pollaka „doborem naturalnym”. W efekcie **przekład opiera się na dylemacie obcości i oswojenia, przy czym trzeba pamiętać, że owa obcość jest nieprzekraczalna**, ponieważ należy do jego istoty. Oznacza otwartość i akceptację dla „inności” i różnorodności. Paradoxs powstały w wyniku konfrontacji idei spotkania ze zmianą medium językowego, choć nierozwiązywalny, stanowi dla tłumaczy wyzwanie i zapowiedź przeżycia przygody semantycznej. Zasadnicze zagrożenie w tej przygodzie wiąże się z utratą równowagi między ideą a konkretnymi propozycjami transferu językowego, oznaczającą samoo graniczenie i zawłaszczanie lub niezrozumienie.

Agresja tłumacza jako etap aktu hermeneutycznego również wzbudza wątpliwość, ponieważ przeczy idei hermeneutycznej rozmowy. Nie walczy on z tekstem, lecz szuka porozumienia w procesie przenoszenia sensu. Jego działania są skierowane zarówno na oryginał, jak i na strukturę własnego języka z zawartym w nim obrazem świata. Niewątpliwie dokonuje auto-projekcji i projekcji własnej czasoprzestrzeni kulturowej, pracując „nad organizacją własnej wrażliwości”⁷. Poprzedzające rekodowanie analiza i interpretacja, bardzo metaforycznie, mogą nosić na sobie ślady ataku. Heideggerowski punkt wyjścia, przyjęty przez Steinera, nie przekonuje, że proces rozumienia tłumacza opiera się na agresji. Zdanie: „[...] zrozumienie, rozpoznanie i interpretacja stanowią zwartą, nieuniknioną formę ataku”, zaczerpnięte od filozofa, nie uwzględnia doświadczenia tłumacza z pierwszego etapu aktu hermeneutycznego. Postawie hermeneutycznej obca jest ponadto agresja ze względu na obecność w procesie rozumienia „nawiasu epistemologicznego” (termin Diltheya), pozwalającego na porozumienie nawet w przypadku sprzeczności⁸. Jego uczestnicy traktują komunikację jako „kulturowo założone wyobrażenia”. Takie odprzedmiotowanie umożliwia porozumienie między różnymi jednostkami i zbioro-

⁵ Por. A. Łebkowska: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków, Universitas, 2008.

⁶ G. Steiner: *Po wieży Babel...*, s. 510, 511.

⁷ Ibidem, s. 527.

⁸ Por. E. Kobylińska: *Hermeneutyczne rozumienie kultury jako komunikacji*. W: *O kulturze i jej badaniu*. Red. K. Zamiara. Warszawa, PWN, 1985, s. 211—230.

wościami. Dlatego istotę spotkania w przekładzie lepiej przybliżyć Gadamerowska rozmowa oraz negocjacja, proponowana przez E. Tabakowską w kontekście rozważań o empatii i sympatii jako o warunkach koniecznych do spełnienia w tłumaczeniu⁹.

Włączenie przekładu do literatury i kultury rodzimej tłumacza stanowi najistotniejszy etap nadawczo-odbiorczej aktywności tłumacza. Warunkuje „życie” przekładu i „może doprowadzić do przekształcenia całej rodzimej struktury języka”¹⁰, a także świadomości i wrażliwości zbiorowej. Widoczny staje się aspekt epistemologiczny przekładu, o który upomina się Frawley, prowadząc w swym założeniu do wzbogacenia kultury przyjmującej. Nie zawsze jednak — jak zauważa Steiner — import oryginału jest udany: „W sytuacji, kiedy rodzimy wzorzec jest niedojrzały lub chaotyczny, próba importu skazana jest na porażkę. Nie wytworzy spójnego odbioru i reakcji, lecz falę miernego naśladownictwa (francuski neoklasycyzm w wydaniu północnoeuropejskim, niemieckim i rosyjskim)”¹¹.

Etap wywłaszczenia służy w jego teorii przywróceniu równowagi między swojskością a obcością, ponieważ dobry przekład nie dąży do rozwiązywania dylematu „nieprzenikliwości i zanurzenia”, „obcości i wyczuwalnego zanurzenia”¹². Inność musi więc być zachowana.

Opowiedzenie się G. Steinera za nieprzetłumaczalnością jako wartością stanowi niezwykle ważne twierdzenie, tym bardziej, że określa właściwość ontologiczną przekładu. Teza ta ściśle koresponduje z filozofią hermeneutyczną, przede wszystkim z teorią interpretacji Paula Ricoëura i rozumieniem języka przez Hansa-Georga Gadamera.

Zakładając, że tłumaczenie to „rozumienie rozumienia”, odnosi on poetykę, krytykę i historię form kulturowych do języka naturalnego w perspektywie przekładu. Pozwala tym samym dostrzec w nim złożoność specyficznego bytu intencjonalnego z jego niedoskonałością, obecną już na poziomie języka jako środka komunikacji. Konfrontacja różnych punktów widzenia, jaka dokonuje się w toku komunikacji, umożliwia zrozumienie i samorozumienie, które powstaje za pomocą języka, narzędzia niejednoznacznego i równocześnie doskonałego w swej niedoskonałości. Jego zmienność, trwanie (bez początku i końca) i otwartość gwarantują rozumienie w toku dialogu i rozmowy¹³.

⁹ Por. E. Tabakowska: *Tłumacząc się z tłumaczenia*. Przedmowa A. Szulczyńska. Kraków, Znak, 2009, s. 73.

¹⁰ G. Steiner: *Po wieży Babel...*, s. 408.

¹¹ Ibidem, s. 408—409.

¹² Ibidem, s. 528.

¹³ Por. K. Michalski: *Wstęp*. W: H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje*. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa, PIW, 1979.

G. Steiner wyciąga konsekwencje translatologiczne dla przekładu artystycznego z zauważonego pokrewieństwa między fikcją literacką a naturą języka i języków, wprowadzając kategorię „uinnienia bytu”. „Zdolność do tworzenia fikcji, kontrfaktywności, nierozstrzygalnych przyszłości dogłębnie naznacza zarówno genezę, jak i naturę mowy”¹⁴. Nazywa ją „zdolnością ontologiczną” charakteryzującą ludzką świadomość i jej twórcze relacje z rzeczywistością. Jako naturalna właściwość języka odpowiada za wielość języków naturalnych i w każdym z nich obecne twórcze czytanie rzeczywistości. **Język „uinnia” świat przez odrzucenie jego empirycznej nieuchronności na rzecz negocjowalności.**

Wyższym stopniem „uinnienia” jest literatura. **Dlatego przekład artystyczny cechuje „zjawiskowość” bycia.** Dążąc do wierności, nigdy jej nie osiąga, lecz otwiera nowe drogi rozumienia różnych punktów widzenia świata w wielojęzycznym akcie komunikacji. Odmienność językowa wynika z potrzeb samoidentyfikacji i identyfikacji z terytorialną i kulturową zbiorowością. Są one wyrazem różnych tożsamości, ukształtowanych przez odmienne porządki epistemologiczne, aksjologiczne, komunikacyjne, kulturowe, religijne itp. W przekładzie artystycznym fikcja języka i alternatywność stworzonego w nim świata literackiego, czyli negocjowanego, ujawniają ze szczególną dynamiką altruizm, wolność i potrzebę przekraczania granic jako warunki konieczne istnienia.

Dialog międzykulturowy: różne style komunikacji

Przekład, uczestnicząc w procesie komunikacji, wchodzi w dialog z różnymi tekstami i formami komunikacji. Istnieje wśród ogółu tekstów kultury, takich jak: teksty werbalne, behawioralne, pikturalne, religijne oraz mieszane, np.: audiowizualne (radiowe, telewizyjne, internetowe, telefoniczne, telegraficzne) oraz reklamowe (billboardy, videoklipy, radiowe). Wszystkie one kształtują obraz świata wpisany w język werbalny, którym posługuje się dana społeczność. Określają tożsamość jakiejś grupy ze względu na jej przeszłość i teraźniejszość, wrażliwość psychospołeczną, emocjonalno-fizyczną oraz zdolności postrzegania. Tożsamość zbiorowa¹⁵ i jednostkowa znajdują dzięki temu odzwierciedlenie

¹⁴ G. Steiner: *Po wieży Babel...*, s. 631.

¹⁵ Por. L. Kołakowski: *O tożsamości zbiorowej*. W: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Red. K. Michalski. Kraków, Znak; Warszawa, Fundacja im. Stefana Batorego, 1995.

w strukturze języka: w kategoryzacji świata, czyli w segmentacji gramatycznej i leksykalnej rzeczywistości, oraz w jego konceptualizacji obejmującej formy proste (leksemy, informacje) i bardziej skomplikowane (wypowiedzi metaforyczne i metonimiczne oraz formy literackie).

We wszystkich typach tekstów kulturowych zawiera się, gromadzi i wchodzi w interakcje pamięć zbiorowa, będąc warunkiem zrozumienia teraźniejszości i wygenerowania jej obrazu w języku wypowiedzi. Język jest bowiem magazynem pamięci kulturowej, w który wpisana jest informacja na temat historii, obyczaju, wierzeń, legend, mitów literatury i sztuki oraz organizacji życia społecznego i politycznego. U podstaw językowej konceptualizacji świata leżą mechanizmy mentalne, kierujące myśleniem i wyrażaniem. Działają one zgodnie z przypisanymi ludziom zdolnościami postrzegania, a także różnymi doświadczeniami umysłowymi jednostek. Mechanizmy mentalne mają charakter uniwersalny, doświadczenie zmysłowe i doświadczenie umysłowe — charakter indywidualny. Ludzi różnią ich predyspozycje psychofizyczne oraz zakres posiadanej wiedzy. Jednak w tej różnorodności łączą ich wspólne w zakresie odmiennych kultur przeżycia zbiorowe, kanon wyuczonej wiedzy (kształtowany na poziomie edukacyjnym) i uczestnictwo w życiu społecznym. Zjawiska te określają wspólne kody porozumiewania na poziomie myśli, a te znajdują swą konceptualizację w konkretnych językach. Dlatego język przedstawia świat z punktu widzenia pewnej społeczności, jej wzorców percepcyjnych, kategoryzacyjnych i strategicznych, dokonując jego modelowania. Język, będąc systemem, nie jest abstrakcją jednostronnie sformułowaną, lecz spotykają się w nim różne postawy subiektywne; nie sumują się one, a tworząc zbiór podobny do magazynu, pozostają wartościami jednostkowymi w ramach większej całości, jaką stanowi kultura najbliższej i dalszej społeczności. Język pełni więc funkcję modelującą w stosunku do świata. Jednak świat ten postrzegany jest przez człowieka. Antropocentrycznie zorientowana koncepcja języka, jaką jest niewątpliwie kognitywizm¹⁶, centralne miejsce w procesach językowych przypisuje człowiekowi, podobnie jak wcześniej socjologia języka¹⁷ i późniejsza ekologia językowa¹⁸; metodologie te koncentrują się na użytkowniku i jego środowisku. Równocześnie jed-

¹⁶ Por. R. Langacker: *Grammar and Conceptualization*. Berlin—New York, Mouton de Gruyter, 1999; E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków, Universitas, 2001; G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Przełożył i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski. Warszawa, PIW, 1988; J. Anusiewicz: *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*. Wrocław 1995.

¹⁷ Por. A. Furdal: *Klasyfikacja języków z socjologicznego punktu widzenia*. „Socjolingwistyka” 1988, T. 8.

¹⁸ Por. Z. Wąsik: *Systemowe i ekologiczne właściwości języka w interdyscyplinarnych podejściach badawczych*. „Studia Linguistica” [Wrocław] 1997, nr 18.

nostka, choć kreatywna językowo, jest modelowana przez język, tzn. jej myśli poddane są językowemu profilowaniu¹⁹. Postrzeganie i poznawanie świata odbywa się zatem w trzech płaszczyznach: mentalnej, językowej i przekładowej.

Związki wewnętrzne, zachodzące między językiem, kulturą i jednostką wypowiadającą, ujawniają się szczególnie silnie w przekładzie artystycznym, choć obecne są także w tzw. przekładzie użytkowym. Dzieje się tak dlatego, że to, o czym jest mowa w utworze literackim, w znacznym stopniu zależy od tego, jak zostało wypowiedziane. Sposób wypowiedzi z kolei uwarunkowany jest osobowością i wrażliwością twórcy, jego wiedzą, systemem językowym wypowiedzi, kulturą, doktryną estetyczną, które profilują myśli autora. Tłumacz, choć pozostawia w przekładzie ślady własnej osobowości, wrażliwości i kultury²⁰, zobowiązany jest do jak najwiernej rekonstrukcji oryginału w języku rodzimym, będącym wynikiem czynników (jednostki, zbiorowości, kultury) odpowiedzialnych za profilowanie myśli. Dlatego pełna ekwiwalencja tekstu oryginału jest praktycznie niemożliwa, choć dążenie do niej stanowi obowiązek tłumacza. W przeciwnym wypadku przekład byłby pozbawiony wartości poznawczych i oryginalnych wartości estetycznych, a stałby się dziełem wtórnym, napisanym na podstawie tekstu obcego. W efekcie plasuje się on między wtórnością a oryginalnością (o czym wiele już powiedziano), a kompetencje autorskie tłumacza ograniczają się do umiejętności reekspresji utworu w innym systemie językowym i dotyczą głównie zdolności wyboru przez niego sposobu wyrażenia na poziomie leksykalnym, morfologiczno-składniowym i stylistycznym języka docelowego. W dokonanych wyborach znajduje wyraz jego jednostkowość i kultura przyjmująca z jednoczesnym zachowaniem różnicy, jaką wnosi oryginał do kultury przyjmującej. Język nie jest bowiem prostym narzędziem komunikacji, lecz przekazem zawierającym w sobie wizję świata i sposoby percepcji odmienne w różnych językach naturalnych i jego funkcjonalnych odmianach.

Przekład więc, będąc tekstem z tekstu, wychodzi poza tekst werbalny w kierunku innych tekstów kultury mających wpływ na jednostkową i zbiorową psychosferę. Podobnie jak dla autora, różne teksty stanowią inspirację konkretyzacyjną dla tłumacza. Po to, by osiągnąć cel, jego autor powinien mieć świadomość, że przekład stanowi rodzaj kompromisu autorskiego (relacje między autorem a tłumaczem) i kulturowego (między kulturą wyjściową a przyjmującą), a jego wartość uzależniona jest od kompetencji (językowych, encyklopedycznych, logicznych, retoryczno-

¹⁹ *Profilowanie w języku i w tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1998.

²⁰ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN, 1999 — na temat śladów tłumacza pozostawionych w przekładzie.

-pragmatycznych) i rozumiejącej postawy tłumacza wobec utworu, w tym wspólnej jego wiedzy z wiedzą autora oryginału. Wszystko to pozwoli mu zrozumieć wewnętrzne powiązania oryginału z innymi tekstami, wytworzyć sobie wewnętrzny jego obraz, a następnie dokonać jak najbardziej wiernej reekspresji. Tylko wówczas przekład może uczestniczyć w dialogu międzykulturowym, przyczyniając się do wzajemnego porozumienia. Odbiorca utożsamia obcą kulturę z nazwiskiem autora, próbując równocześnie odnaleźć cechy własnej osobowości i własnego życia w przedstawionym świecie. I choć to podwójne utożsamienie odbywa się za sprawą tłumacza, czytelnicy zapominają o nim, co podnosi jego odpowiedzialność etyczną wobec autora, reprezentowanej przez niego kultury i stanu wiedzy oraz wobec odbiorcy.

Odpowiedzialność tłumacza zobowiązuje go do zachowania w przekładzie śladów obcości, by czytelnik miał możliwość pełnej konkretyzacji, w wyniku której naturalna chęć identyfikacji z rzeczywistością przedstawioną może uświadomić odbiorcy podobieństwo z tym, co własne, realnie przeżyte, i z tym, co nowe estetycznie i poznawczo, a tym samym — wzbogacające. Przekład ma charakter kreatywny w stosunku do kultury przyjmującej, pełniąc funkcje: mediacyjną, informacyjną i uzupełniającą.

Funkcja mediacyjna przekładu pomaga, a często umożliwia kontakt między dwoma kulturami. Możliwa jest tylko wtedy, gdy zachowana jest równowaga między tym, co już znane, a tym, co obce. Dotyczy to zarówno poziomu leksykalnego, morfologiczno-składniowego, jak i stylistycznego. W sferze leksyki konieczne jest np. zachowanie obcych nazw własnych, jeżeli wcześniej nie zostały one przystosowane do systemu językowego przez użytkowników języka docelowego, np.: Paris — Paryż, les Pirenées — Pireneje, Wisła — Vistule, Beograd — Belgrad, Émile — Emil, Hélène — Helena, München — Monachium itp. Niedopuszczalne są zabiegi anektowania obcych imion przez wątpliwe ekwiwalenty rodzime, które nie mają nic wspólnego z postacią tekstu oryginalnego. Do takich trudnych do naśladowania należą imiona słowiańskie typu: Vesna ('Wiosna'), Svetlana ('Świetlista'), Jasna ('Jasna'), Ruženka ('Różyczka', choć w języku polskim występuje Róża); a także francuskie złożenia imion, np.: Marie-Claire, Jean-Luc, Jean-Pierre, Anne-Sophie. Wszystkie one zawierają wyraźną intencję towarzyszącą ich nadaniu, a jako denotaty postaci literackich uczestniczą w tworzeniu artystycznej wieloznaczności składającej się na wartość estetyczną utworu. Najlepszym rozwiązaniem dla przekładu jest zachowanie ich obcości w postaci oryginalnej lub — w zależności od konwencji języka docelowego — transliteracja albo transkrypcja, stosowane jako najwierniejszy ekwiwalent w przypadku tłumaczenia egzotyzmów. Wskazane leksemy pełnią bowiem funkcję informacji semantycznej i wzbogacają koloryt

lokalny, uczestnicząc w zrozumieniu sensu i przeżyciu estetycznym utworu. Podobną funkcję w zakresie informacji leksykalnej pełnią odmiany funkcjonalne użytego w oryginale języka (język potoczny, język oficjalny, nie-dbały, literacki, specjalistyczny), które powinny być zachowane w przekładzie. Natomiast zjawisko polisemii, neologizmów, związków frazeologicznych, przysłów, zwrotów grzecznościowych, gier językowych wymaga indywidualnych rozwiązań tłumacza po to, by służyły one ekwiwalencji właściwego sensu oryginału.

Na poziomie morfologiczno-składniowym zachowanie sensu oryginału wraz z informacją o związku z inną kulturą niż rodzima nie może burzyć konwencjonalnych norm językowych, umożliwiających zrozumienie tekstu. Dlatego sens, którego nośnikami są struktury morfologiczno-składniowe, jest wyrażany przez inne struktury w języku docelowym przekładu. Tłumaczenie jest zbliżone do oryginału, jeżeli wyraża sens źródłowy. W języku polskim na przykład pod wpływem przekładu francuskiego trybu *subjonctif* rozwinęło się użycie form modalnych czasowników (*powinno się, trzeba, móc*), choć język ten nie dysponuje takim trybem. Często też używa się trybu przypuszczającego jako ekwiwalentu trybu *subjonctif*.

Dyslokacja, redukcja i nominalizacja czy uzupełnienie pozwalają tylko w pewnym stopniu na zachowanie elementu obcości w przekładzie, ponieważ mogą zachwiać systemem relacji między jednostkami leksykalnymi i składniowymi języka rodzimego przekładu. Możliwe są jednak do wykorzystania na poziomie stylistycznym tekstu, o ile służą wydobyciu efektu estetycznego oryginału. Uprawniają do ich użycia dostrzeżone w oryginale odstępstwa od normy (fonetyczne, paradygmatyczne, syntagmatyczne), które pełnią funkcję estetyczną, ludyczną lub afektywną, a czasem wszystkie wymienione.

Funkcja mediacyjna przekładu polega więc na zrozumieniu i porozumieniu między kulturami za pomocą środków języka rodzimego. Konieczne jest jednak zachowanie obcości, w granicach dopuszczalnych przez możliwości użycia systemu języka docelowego, ponieważ ma ona wartość poznawczą.

Funkcje informacyjna i uzupełniająca towarzyszą zwykle funkcji mediacyjnej. Przekłady literatury informują bowiem o innej kulturze, uczą innej wrażliwości, rozszerzając możliwości percepcji sztuki i literatury, a także uzupełniają brakujące ogniwa w procesie historycznoliterackim i inspirują do poszukiwania nowych form ekspresji, które odkrywają nieznane sensory świata, człowieka, wzbogacając wrażliwość psychiczną i estetyczną odbiorcy.

Między językami istnieje światło, obejmujące to, co niewypowiedziane, na poziomie konceptualizacji. Każdy bowiem język inaczej selek-

cjonuje dane obserwacyjne za pomocą stosowanych form leksykalnych, fleksyjnych i składniowych. Ze względu na różnorodne uwarunkowanie języki oświetlają się wzajemnie — jak pisze Eva Hoffman²¹, tzn. w różnym stopniu natężenia wydobywają prawidłowości tkwiące w danych obserwacyjnych. Światło między językami poszerza możliwości poznawcze świata²².

Przekład nie uczestniczy w dialogu międzykulturowym tylko w jednym przypadku, gdy pełni funkcję kolonizacyjną. W jej wyniku następuje podporządkowanie języka, kultury i mentalności innemu językowi, kulturze i mentalności. Tłumacz nie uwzględnia wówczas istnienia owego światła, wynikającego z różnych konceptualizacji świata w języku i w literaturze. Pozostaje na poziomie informacji zredukowanej do stereotypów własnego języka i kultury, nie próbując odczytać inności oryginału. Nie przybliża innej kultury dzięki jej zrozumieniu wbrew funkcjonującym nawykom emocjonalnym i myślowym oraz istniejącym stereotypom²³.

Przekład może pełnić funkcję kolonizacyjną zarówno w stosunku do kultury przyjmującej, jak i do kultury wyjściowej. W pierwszym przypadku obca kultura (z różnych względów) traktowana jest jako wyższa, bogatsza i ciekawsza. Tłumacz stara się w przekładzie wyeksponować jej odrębność, nadając obcości aspekt aksjologiczny na wybranych (jako reprezentatywnych) poziomach tekstu²⁴. Pozytywne i negatywne są konsekwencje takiej postawy, ponieważ może ona burzyć zasady poprawności użycia języka bez uzasadnionej potrzeby artystycznej lub informacyjnej; ale trzeba też pamiętać, że równocześnie służy ona wzbogaceniu możliwości stylistycznych języka przyjmującego. Historia języka polskiego obfituje w liczne tego przykłady z czasów wpływów języków: czeskiego, łacińskiego, niemieckiego, francuskiego i — współcześnie — angielskiego. Kolonizacyjna rola obcej kultury w przekładzie wynika z bezkrytycznego przyjęcia obcych wzorców, czyli z braku zrozumienia odrębności tego, co obce, i tego, co rodzime.

²¹ Por. E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie*. Z angielskiego przeł. M. Roniker. Londyn, „Aneks”, 1995.

²² Por. W. Benjamin: *Zadanie tłumacza*. Tłum. J. Sikorski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Tłum. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1975, s. 196, 298, 303.

²³ Por. T. Rachwał: *Tłumacz porwany*. (O przekładzie w dyskursie kolonialnym). W: *Obyczajowość a przekład*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 1996, s. 17—24 — na temat istoty związku między przekładem a kolonizacją Ameryki.

²⁴ Por. R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin, Wydawnictwo UMCS, s. 43—52 — obcość powinna być w przekładzie czytelna wbrew temu, co sugeruje autor, broniąc norm poprawnościowych języka i tradycji literackiej kultury przyjmującej.

Kolonizacją przez przekład nie jest natomiast respektowanie inności stylistycznej oryginału w stosunku do języka ogólnego i języka tradycji kultury przyjmującej. Przeciwnie, do obowiązku tłumacza należy szacunek dla odmienności, bo w przeciwnym wypadku kultura obca ulega kolonizacji przez kulturę rodzimą przekładu. Wydaje się, że kolonizacja kultury wyjściowej dokonuje się częściej w przekładach w zakresie języków blisko spokrewnionych²⁵ lub z uczestnictwem tzw. egzotyzmów. Egzotyzm rozumiany jest jako to, co nieznanne, jeszcze „nieoswojone” przez kulturę. W Europie na przykład ciągle żywe jest przekonanie o wyższości wzorców europejskich nad obcymi, z czym ze skutkiem walczą między innymi badacze amerykańskiej hybrydyczności kultury²⁶. Z kolei w granicach świadomości europejskiej wciąż obecne są ślady dziewiętnastowiecznego podziału Rankego. Na tym zaś tle osobne miejsce zajmuje kultura rosyjska, a także kultura polska; ta ostatnia ze względu na swe usytuowanie między światem okcydentalnym a orientalnym, Rzymem a Bizancjum²⁷.

Kolonializmu przekładowego obu typów można uniknąć dzięki postawie otwartej tłumacza, zachowując dialog między dwoma kulturami. Może się jednak zdarzyć, że tłumacz staje wobec wyzwania trzeciej i czwartej kultury, wprowadzonej w oryginale za pomocą wypowiedzi obcojęzycznej, obcojęzycznego cytatu albo ich przekładu.

Wielu tłumaczy zachowuje obcojęzyczność występującą w granicach tekstu oryginału, choć niektórzy w przypisach podają dodatkowo jej ekwiwalent w języku docelowym przekładu. I tak francuski tłumacz *Imienia róży* Umberta Eco Jean-Noël Schifano zachował oryginalne fragmenty powieści podane po łacinie, a polski tłumacz Adam Szymanowski opatrzył je przypisami, przytaczając ich polskie tłumaczenie²⁸. Natomiast Niko Jeż w tłumaczeniu *Madame* Antoniego Libery zastosował się do dyspozycji autora, który posługuje się w powieści dwoma lub trzema językami; częste są wypowiedzi w języku francuskim (rzadsze w języku niemieckim) tłumaczone przez autora w przypisach²⁹. Jak się wydaje, Niko Jeż tłumaczy te fragmenty z języka polskiego bez ich konfrontacji z obecnymi w języku słoweńskim przekładami, np. poezji Hölderlina. W przypadku poezji niemieckiej wykorzystanie przez tłumacza istniejącej jej konceptualizacji przekła-

²⁵ Por. Z. Grosbart: *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1984.

²⁶ Por. A. Chanady: *From Difference to Exclusion: Multiculturalism and Postcolonialism*. „International Journal of Politics, Culture and Society” 1995, no. 3, s. 419–437.

²⁷ Por. S. Piskor: *O tożsamości polskiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1988.

²⁸ Por. U. Eco: *Le Nom de la rose*. Traduit par J.-N. Schifano. Paris, Grasset, 1982; Idem: *Imię róży*. Tłum. A. Szymanowski. Warszawa, PIW, 1991.

²⁹ Por. A. Libera: *Madame*. Wyd. 2. przejrane. Kraków, Znak, 2003. Pierwodruk — 1998.

dowej w języku słoweńskim mogłoby być bardzo kreatywne, zważywszy na rolę literatury niemieckiej w kulturze słoweńskiej³⁰.

Obcojęzyczne fragmenty lub ich przekłady w oryginale wymagają od tłumacza znajomości recepcji obcej kultury w kulturze, języku i literaturze wyjściowej. Podstawową formą recepcji obcej kultury są przekłady. Ich znajomość w kulturze wyjściowej i docelowej przekładu pomaga tłumaczowi wybrać właściwą wersję interpretacji obcości oryginału.

Problematiczna jest sytuacja, w której wypowiedź obcojęzyczna istnieje w języku docelowym przekładu; nie zawsze można ją zastąpić przez odwrotność języków (wyjściowego i docelowego). Prawdopodobnie dlatego nie został jeszcze przetłumaczony dramat Draga Jančara *Veliki briljantni valček*, choć twórczość tego słoweńskiego pisarza jest w Polsce znana i ceniona. Przeszkodę stanowią niewątpliwie duże partie tekstu, w których bohater będący Polakiem wypowiada się po polsku.

Trzecia kultura w przekładzie może stanowić świat przedstawiony utworu, jak to ma miejsce w *Hebanie* Ryszarda Kapuścińskiego i w przekładzie jego książki na język słoweński³¹. Inaczej konceptualizowana jest kultura afrykańska w różnych systemach i ich użyciach w języku polskim i słoweńskim. Tłumacz, chcąc zachować wierność oryginałowi, zmuszony jest do uwzględnienia zbiorowego (polskiego) i indywidualnego (autor-skiego) językowego punktu widzenia, czyli złożonego dostępu do sensu świata afrykańskiego, jaki dają te dwa języki.

Włączenie do przekładu trzeciej kultury jest zwykle wymuszone przez tekst oryginału i wymaga od tłumacza rozszerzenia jego kompetencji encyklopedycznych i retoryczno-pragmatycznych o formy recepcji obcych kultur i literatur, ponieważ tworzą one bogatą sieć odniesień intertekstualnych w ramach języka wyjściowego i docelowego przekładu. Tekstologia kontrastywna pomaga w opisie funkcjonowania przekładu w dialogu międzykulturowym. Pośrednicząc między dwoma kulturami, przekład nie niweluje między nimi różnic poznawczych, aksjologicznych i estetycznych, lecz rozszerza możliwości poznawcze i wrażliwość użytkownika kultury przyjmującej.

Zważywszy, że przekład uczestniczy w podwójnej sytuacji komunikacyjnej dzięki działaniom tłumacza, mówiąc o dialogu międzykulturowym należy uwzględnić także różnice między przyjętymi w obu kulturach stylami komunikacji. Od nich w znacznej mierze zależy sposób budowania dyskursu i obrazu postaci, kultury oraz świata.

³⁰ Por. A. Libera: *Madame*. Prev. in spremna beseda N. Jež. Ljubljana, Cankarjeva založba, 2003.

³¹ Por. R. Kapuściński: *Ebenovina*. Prev. N. Jež. Warszawa, Cankarjeva založba, 2003.

Szeroko na temat konsekwencji tekstowych związanych ze stylem komunikacji obowiązującym w danej kulturze pisał M. Clyne³². Dla tłumacza bardzo istotne są globalne różnice porządkowania tekstu, które wynikają z zakorzenionych w kulturze (oficjalnej, artystycznej, z życia codziennego) zachowań umożliwiających wzajemne porozumienie. Pamięć kulturowa, a więc przede wszystkim historia i tradycja, określają tożsamość zbiorową, do której ustosunkowuje się zawsze jednostka, poszukując swej tożsamości indywidualnej. Wypowiadający uzależniony jest od stylu komunikacji pod względem dynamiki tworzonego tekstu, czyli sposobu budowania argumentacji, hierarchizacji informacji tekstowych oraz stopnia redundancji tekstu. Clyne, proponując jako kryteria wyróżniające linearność, hierarchiczność i *continuum* tekstu, zauważa nie tylko różnice w organizacji tekstów w odmiennych kulturach, lecz podkreśla, że reguł linearyzacji nie można zdecydowanie oddzielić od zasad gramatycznych w określonym systemie językowym. Znajomość stylu komunikacji wykracza poza kompetencje językowe tłumacza, ponieważ wpływa na zrozumienie sposobu użycia języka w oryginale i jego reekspresję w języku docelowym przekładu. Językoznawcy skupiający się na zagadnieniach komunikacji wyodrębniają różne jej modele, od których uzależniona jest przyjęta struktura tekstu w zakresie jego segmentacji, obranej argumentacji oraz relacji między informacją a redundancją.

Różnice między kulturowymi stylami komunikacji dotyczą nie tylko odległych obszarów, lecz występują w granicach tych samych grup językowych. O ile występujące między nimi odrębności systemowe dystansują je w sposób umiarkowany, o tyle użycie języków podporządkowane jest odmiennym regułom komunikowania. Na płaszczyźnie semantycznej i syntaktycznej pokrewieństwo między językiem polskim a słoweńskim wynika ze wspólnoty języków słowiańskich. Natomiast badanie kontrastywne tworzonych w obu językach tekstów ujawnia różnice komunikacyjne, wynikające z odmiennych stylów komunikacji, a więc z użycia języka widzianego w aspekcie pragmatycznym. W porównaniu z językiem polskim w języku słoweńskim argumentacja wewnątrztekstowa i segmentacja tekstu są uzależnione od innych parametrów niż te wymieniane przez Clyne'a — fundowane na opozycji linearność — dygresyjność. Upodobanie do konkretności, wyjaśniającego komentarza, obrazowania i równocześnie stopniowalna defensywność i ofensywność postawy wypowiadającego sprawiają, że bardzo często wypowiedź przyjmuje formę zdania wielokrotnie złożonego o meandrycznej budowie. Tłumacz takiej wypowiedzi

³² Por. M. Clyne: *Cultural differences in the organization of academic texts*. „Journal of Pragmatics” 1987, no. 11, s. 211—247 — tacy badacze, jak Clyne czy Kaplan, przedstawiają wyróżniane przez siebie style (ze względu na sposób argumentacji) w postaci graficznej (linii, krzywych, spirali itp.).

na język polski musi z jednej strony dokonać nieco innej segmentacji wewnątrzdaniowej ze względu na rodzimy styl komunikacji, z drugiej zaś — ma obowiązek zachować złożoność struktury mentalnej reprezentowanej przez meandryczną i w dużym stopniu dygresyjną wypowiedź w języku słoweńskim. W stylu wypowiedzi odzwierciedla się styl komunikacji, informując o odmienności poznawczej, psychologicznej i estetycznej tłumaczonego tekstu. Obowiązkiem tłumacza jest zachować element obcości w stopniu dopuszczalnym przez kulturę przyjmującą. W każdej kulturze wartości kulturowe, historyczne, społeczne, estetyczne, metafizyczne i polityczne znajdują nieco inne przełożenie na struktury językowe i tekstowe, na które składają się zhierarchizowane wypowiedzi. A styl komunikowania i styl wypowiedzi zawierają implicytnie sformułowaną informację.

Z obowiązującym stylem komunikacji związane są metody i środki argumentacji; ich słaba znajomość może sprawić, że tłumacz o dużych kompetencjach logicznych w zakresie własnego języka nie uwzględni informacji ukrytej w stylu komunikacji kultury oryginału, w który wpisany jest tłumaczony utwór literacki. Budując poprawny składniowo i stylistycznie tekst, pozbawi go koniecznej wieloznaczności³³.

Doświadczenie relatywizacji

Przekład artystyczny jest zawsze formą zbliżenia do prototypu, którym w świecie tekstów jest oryginał. Jego kształt określa stopień podobieństwa uwarunkowany z jednej strony różnicami między dwoma systemami językowymi, a z drugiej strony — zależny od punktu widzenia tłumacza, czyli jego interpretacji. Oba przedmioty — przekład i oryginał — funkcjonują w świecie wyobraźni, a ta z kolei jest uzależniona od procesów percepcyjnych i konceptualizacyjnych przeniesionych w sferę języka literackiego. Przekład dzięki umieszczeniu nazwiska tłumacza na stronie tytułowej informuje, że dzieło danego autora nie jest tym samym, czym oryginał, choć stanowi formę jego odbicia. Funkcjonuje w dwóch porządkach: w rzeczywistości badacza, który ma świadomość jego dwistości kulturowej i bytowej, czyli replikatywności, oraz w rzeczywistości czytelnika poddającego się najczęściej iluzji obcowania z oryginałem. Światy przedstawione przez oba teksty istnieją jednakże w wyobraźni

³³ Por. A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa, PWN, 1998, s. 260—284 — na temat dyskursu i różnych stylów komunikacji.

wykreowanej przez odmienne mechanizmy przetwarzania informacji, pochodzące z selektywnego traktowania doświadczenia, co znajduje odbicie w dwóch różnych systemach językowych i indywidualnościach dokonujących artystycznego przetwarzania informacji — autora i tłumacza. Mimo że autor i tłumacz są bytami pozatekstowymi, ponoszą odpowiedzialność za stworzoną w ich językach rzeczywistość wyobrażeniową utworu literackiego.

Osoba tłumacza, poszukując najodpowiedniejszego, w stosunku do oryginału, *spectrum* ekwiwalencji, plasuje się między tekstami należącymi do dwóch różnych systemów językowych i kulturowych. Pełni on funkcję pośrednika między odmiennymi światami, a także przewodnika i inspiratora dla kultury przez siebie reprezentowanej. Ustawicznie przekracza granice swego języka. Będąc „posiadaczem” (co najmniej) dwóch języków, relatywizuje twierdzenie o tym, że „granice mego języka są granicami mego świata”³⁴, ponieważ języki relatywizują się wzajemnie; niosą z sobą różne systemy wartości, odmienną emocjonalność i sposoby racjonalizowania świata. Kontakt między językami możliwy jest za pomocą dialogu opartego na przekraczaniu granic tożsamości osoby i tekstu w celu uzyskania porozumienia. Służy mu świadomość tłumacza, którą charakteryzuje wielowartościowość. Ona kieruje wyborem konkretyzacji oryginału na różnych poziomach tekstu literackiego: artystycznym, estetycznym, psychologicznym, filozoficznym itp. Między językami istnieją szczytliny, poszczególne systemy bowiem oznaczają i wyjaśniają różne światy, a język — według kognitywistów — „powinno się [...] badać jako integralny aspekt ogólnej struktury ludzkiego umysłu”³⁵ w powiązaniu z biologiczną kondycją człowieka. Wpisane w nie zdolności percepcji świata i przetwarzania informacji przynależą w różnym stopniu i formie autorowi i tłumaczowi. Tłumacz, uczestnicząc w akcie komunikacji pierwotnie jako odbiorca oryginału, jest twórcą drugiego tekstu³⁶. W jednym i drugim przypadku jego reakcje mają charakter subiektywny, ograniczony jednak przez *intentio operis*, jakby określił to U. Eco³⁷. Jego punkt oglądu nie może spowodować zmiany sensu utworu, choć może uaktywnić elementy

³⁴ L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. London 1922. Przekład polski B. Wolniewicz. W: *Filozofia współczesna*. Red. Z. Kuderowicz. T. 2. Warszawa, Wydza Powszechna, 1990, s. 25.

³⁵ E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie*. Kraków, PAN, 1995, s. 12.

³⁶ Por. A. Popović: *Model komunikacji literackiej a przekład*. Tłum. J. Baluch. W: *Teoria i historia przekładu artystycznego (Materiały z konferencji naukowej w Szczawnicy, 17–19 marca 1972)*. Red. J. Baluch. Kraków, Nakładem UJ, 1974, s. 25–36 oraz Idem: *Teória umeleckeho prekladu. Aspekty textu v literárnej metakomunikácii*. Bratislava, Tatran, 1975.

³⁷ Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa, PIW, 1994, s. 45–65.

peryferyjne tekstu w zależności od indywidualnych doświadczeń percepcyjnych i konceptualizacyjnych. Doświadczenia percepcyjne powstają w wyniku obserwacji zmysłowej i umysłowej. Zdolność konceptualizacji stanowi zdolność ludzkiego umysłu między innymi do przetwarzania danych obserwacji, będąc doświadczeniem mentalnym³⁸.

Fakt wzajemnego relatywizowania się przez języki sprawia, że wielowartościowa świadomość tłumacza natrafia na opór własnego języka, wobec czego zmuszony on jest poszukiwać nowych form ekspresji, wzbogacając tym samym rodzimą wyobraźnię i wrażliwość kulturową. Wielowartościowa świadomość tłumacza wynika z jego przynależności do dwóch różnych kultur, których języki w odmienny sposób konceptualizują dane percepcyjne, czyli otaczającą rzeczywistość. Zjawisko to tylko pozornie przeczy tożsamości osoby uczestniczącej mentalnie w dwóch różnych kulturach. Paradoksalnie, możliwość jej zachowania tkwi w przekraczaniu granic zakreślonych przez języki, a tym samym kultury. Dlatego między innymi problem ten stał się interesujący dla tłumaczy, twórców i badaczy (np. Evy Hoffman³⁹, Stanisława Barańczaka⁴⁰, Anny Wierzbickiej⁴¹). Przygoda w języku, autoanaliza w celu ustalenia własnej tożsamości na styku dwóch lub więcej kultur dane są przeżyć wielu ludziom, których losy życiowe czy własny wybór stawiają wobec konieczności wyeksplikowania osobowości w języku niebędącym ich językiem ojczystym. Podobnie doświadczają osoby dwu- lub wielojęzyczne, o czym między innymi wspominał Konstanty Jeleński⁴². Przekład artystyczny jest również takim doświadczeniem dwujęzyczności w literackiej strukturze semantycznej, a więc uzyskanej środkami artystycznymi.

Literatura stanowi specyficzny twór językowy zwielokrotniający możliwości tkwiące w języku naturalnym wraz z jego alogicznością systemową. W celu wywołania doznań estetycznych semantyka struktur gramatycznych ulega w literaturze wzbogaceniu w stosunku do języka naturalnego (co udowodnił już Roman Jakobson), dążąc do wieloznaczności kosztem rozszerzenia semantyki pojęć — także dzięki zmianom kategoryzacji taksonomicznej (od ogółu do szczegółu). Semantykę struktur literackich, podobnie jak gramatycznych, kształtują zjawiska na poziomie fonologicznym, znaczeniowym i symbolicznym, a język — będąc inte-

³⁸ Por. E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie...*

³⁹ Por. E. Hoffman: *Lost in translation*. New York 1988. Przekład polski E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie...*

⁴⁰ Por. S. Barańczak: *Tablica z Macondo*. Londyn, „Aneks”, 1990, s. 200—221.

⁴¹ Por. A. Wierzbicka: *Moje podwójne życie: dwa języki, dwie kultury, dwa światy*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 73—93.

⁴² Por. K. Jeleński: *Szkice*. Wybór W. Karpiński. Kraków, Instytut Wydawniczy Znak, 1990, s. 7—11 oraz 58.

gralną częścią osoby — nabiera swoistej „cielesności”. Źródła takiego rozumienia języka i literatury można upatrywać w pozornie odmiennych koncepcjach: w strukturalizmie, który będąc kierunkiem antypsychologicznym, opisał drobiazgowo relacje w zakresie struktury języka w aspekcie gramatycznym oraz w psychoanalizie Carla Gustawa Junga (a wcześniej Zygmunta Freuda) — propozycji dostrzegającej ciało i umysł przez język⁴³.

Od Edwarda Sapira, Benjamina Lee Whorfa przez Clauda Hagège’a, George’a Lakoffa i Rolanda Langackera problem relacji między językiem, przeżyciami mentalnymi i emocjonalnymi jest w różnym stopniu uwzględniany przez językoznawców w opisie semantyki języków naturalnych. Coraz częściej, dzięki badaniom nad psychologią rozwojową, aspekt psychologiczny wszelkich aktów mowy staje się integralną częścią badań językoznawców, co wyraźnie pokazuje teoria kognitywna języka, łącząc w sobie koncepcję rodzinnego podobieństwa Ludwiga Wittgensteina, prototypu Eleonor Rosch, teorię aktów mowy Johna Langshawa Austina, teorię zbiorów rozmytych Lotfiego Zadeha, antropologię, etnometodologię i etnokulturę.

Język jest pośrednikiem między rzeczywistością a jednostką. W słowie natomiast zawiera się twórczy stosunek wypowiadającego do siebie i do drugiego człowieka. Tłumacz dzięki znajomości dwóch języków funkcjonuje między wieloma tekstami: językowymi i pozajęzykowymi. Swą kreatywność wyraża w postaci nowego tekstu, jakim jest przekład. Konceptualizuje w nim doświadczenie percepcyjne, mentalne i estetyczne autora w relacji do tekstów określających kulturę przekładu i jego kulturę osobistą. Przyjmuje więc subiektywną perspektywę oglądu⁴⁴, czyli indywidualnie przetworzone doświadczenie zbiorowe. Zatem każda wizja świata ma szansę na to, by być oryginalną pod warunkiem odmiennego opracowania mentalnego danych doświadczeniowych, co szczególnie zwraca uwagę w procesie racjonalizacji i konceptualizacji doświadczeń w różnych językach i stylach wypowiedzi literackich i informacyjnych. Odpowiedzialne za zmiany są mechanizmy spójnościowe w ramach dwóch języków, między innymi w zakresie leksyki i segmentacji wypowiedzi. W nich znajduje odzwierciedlenie model świata wpisany w język.

Pośrednikiem między znakiem językowym a rzeczywistością są — według tradycyjnej teorii znaczenia (fregowskiej) — intensje, czyli sensory, znaczenia i role konceptualne rozumiane logicznie⁴⁵. Oznacza to, że wcho-

⁴³ Por. K. Pisarkowa: *Język według Junga. O czytaniu intencji*. Kraków, Wydawnictwo PAN, 1994.

⁴⁴ Por. E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie...*

⁴⁵ Por. G. Frege: *Pisma semantyczne*. Z języka niemieckiego przełożył oraz wstępem i przypisami opatrzył B. Wolniewicz. Warszawa, PWN, 1977.

dzą one w skład semantycznego systemu języka, co wyklucza asocjacje indywidualne i kieruje uwagę na czystą zawartość pojęcia. Kognitywiści traktują intensje mentalistycznie, przypisując im charakter subiektywny. Umieszczają je na poziomie wypowiedzenia, a więc uważają za konkretny odcinek aktu komunikacji, co wskazuje na ich relacyjny charakter. Wynikają one z doświadczenia mentalnego wypowiadającego w przekształcaniu danych percepcyjnych, na które składa się doświadczenie zmysłowe i umysłowe⁴⁶, które związane są z sensualną sferą języka, czyli jego jednostkowym użyciem.

Sferę sensualności języka przybliży założenie o jego konceptualnym i funkcjonalnym ucieleśnieniu. Wybór konceptualizacji świadczy o przyjętym sposobie oglądu rzeczywistości. Z oglądem subiektywnym wiąże się funkcja wypowiedzenia w akcie komunikacji wraz z relacjami między wypowiadającymi się podmiotami, ich wrażliwością i siłą kreatywną. W formie literackiej owa sensualność znalazła między innymi wyraz w „pamiętniku semantycznym”⁴⁷ Evy Hoffman zatytułowanym *Zagubione w przekładzie*: „Po polsku słowa »chłopak« i »dziewczyna« miały w sobie wiatr i zamaszystość chłopięcości, powiew i urok dziewczęcości, ewokowały ów przelotny ruch, melodię i aromat, które są wewnętrznymi odbiciami danej płci”⁴⁸ lub „Słowa znów są — tak jak w dziecinstwie — pięknymi przedmiotami [...] są wypełnione wielorakością znaczeń, dźwięcznością odczuwanych, sensualnych myśli”⁴⁹.

Wskazane założenia podkreślają dotąd niedostrzegane zjawisko, oparte na właściwości pewnych kategorii będących konsekwencją natury ludzkiej, które wynikają z doświadczenia funkcjonowania w społecznym środowisku. Stąd pewne pojęcia są używane nieświadomie, nie będąc myślami o świadomości. Należą do nich między innymi partykuły, wyrażenia modalne (np.: *ależ, skąd, przecież*) czy interiekcje, a także niektóre zjawiska słowotwórcze, jak *deminutiva* i *augmentativa*. Założenia te wypływają z podstawowej tezy realizmu doświadczeniowego George’a Lakoffa, z przeświadczenia o nierozzerwalnym związku myśli i ciała. Związek ten uzasadnia on przez indywidualne i zbiorowe doświadczenie, odpowiedzialne za konceptualizację świata⁵⁰.

⁴⁶ Por. Z. Muszyński: *Odnoszenie się wyrażen w świetle procesu porozumiewania się*. W: „Język a Kultura”. T. 8: *Podstawy metodologiczne semantyki współczesnej*. Red. I. Nowakowska-Kempna. Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1992, s. 23—36.

⁴⁷ Określenie Stanisława Barańczaka; por. S. Barańczak: *Pomieszanie języków*. W: S. Barańczak: *Tablica...*, s. 203—204.

⁴⁸ E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie...*, s. 243.

⁴⁹ Ibidem, s. 184.

⁵⁰ Por. G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski. Warszawa, PIW, 1988.

Tłumacz w zależności od indywidualnego, a także wpisanego w język punktu oglądu może wybierać różne węzły dostępu do znaczenia. Może nawet dokonać wymiany sposobów kreowania znaczenia w układzie pion — poziom, wykonując przekształcenie na płaszczyźnie stylistycznej, np.: znajdując właściwe rozszerzenie znaczenia w planie metaforycznym w miejsce metonimicznego czy w płaszczyźnie wersyfikacyjnej, np. przez zmianę stopy trocheicznej na jambiczną. Podstawowym obowiązkiem tłumacza jest zachowanie sensu utworu, czyli prototypu, choć sens ten może uzyskać środkami paralelnymi z zachowaniem podobnej relacyjności przedmiotów i działań.

Tożsamość dzieła oryginalnego może być opisana na poziomie struktury, traktowanej jako prototyp w stosunku do przekładu. Na poziomie interpretacji kształtuje się ona w procesie rozumienia. Aktywizuje często peryferie, a więc cechy nieprototypowe, otwierając nową sieć związków wyobraźniowych i semantycznych. Dzieło daje w tym względzie wielokierunkowe możliwości.

Tożsamość przekładu kształtuje się również na poziomie strukturalnym, zawierając w sobie samoświadomość oryginału (i tu wkład prac badawczych o ukierunkowaniu strukturalistycznym i semiotycznym — Antona Popoviča, Edwarda Balcerzana i Anny Legeżyńskiej — jest ogromny). Przekład nie jest tylko wynikiem lustrzanej reprodukcji, lecz interpretacji. Modyfikuje strukturę wraz z jej materiałem i znaczeniami cząstkowymi, będąc otwarciem nowej perspektywy.

Tłumacz, sytuując się między tekstami, przekracza granice języków i kultur. Języki relatywizują się nawzajem, rozszerzając zdolności percepcyjne, dzięki czemu dokonuje on odczytania oryginału z indywidualnego punktu widzenia. Przekład jest więc niekończącą się interpretacją, ponieważ wynika z nakładania na oryginał i świat w nim obecny odmiennej struktury mentalnej. Wzajemne relacje między nimi przebiegają od podobieństwa, zbliżonego do rekonstrukcji wzorca, aż do przypominania w postaci serii przekładowych.

Myśl ponowoczesna — kognitywizm, neopragmatyzm (Richard Rorty), postrukturalizm (Jacques Derrida) — zmierza w kierunku niezagrażania „innemu”, a przede wszystkim jego pozapojęciowym konkretyzacji osoby. Nie pozostaje z nią w sprzeczności inne pod względem metodologicznym stanowisko, jakie reprezentuje Umberto Eco. Zakłada on występowanie stałych, rozpoznawalnych sygnałów znakowych, które pozwalają na zachowanie spójności interpretacyjnej⁵¹. Umożliwiają one tłumaczowi uzyskanie porozumienia między oryginałem a przekładem w kontekście wielotekstowości.

⁵¹ Por. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 125—148.

Tłumacz zajmuje podobne miejsce w systemie wiedzy o literaturze jak autor. Jest kategorią zewnętrzną wobec tekstu, lecz odpowiedzialną za prezentowany w tekście punkt oglądu. Sytuuje się między tekstami, doświadczając dwujęzyczności w doświadczeniu przedkonceptualizacyjnym, gdy swą świadomość wielowartościową zamyka w wytworze konceptualizacji, jakim jest przekład funkcjonujący w przestrzeni jednego języka. Przestrzeń językowa przekładu jest wynikiem konfrontacji różnych światów wyobraźni, wpisanych w język artystyczny, a więc w metaforę, obrazowanie, narrację itp. Konfrontacja dokonuje się dzięki pośredniczącej funkcji tłumacza, którego ślady osoby odnajdujemy w tekście, obok zachowanych śladów osoby autora. Pośredniczy on między oryginałem a przekładem, ponieważ jest odpowiedzialny za punkt oglądu oryginału i rzeczywistości przezeń ewokowanej. W procesie tym wytwarza nowe dla własnego języka mechanizmy przetwarzania informacji.

„Fuzja horyzontów”

„Zjawiskowość” przekładu artystycznego wynika z jego podwójnie wtórnej intencjonalności, powstałej w wyniku zmiany języka jako nośnika materialnego, którego czynnikiem sprawczym jest osoba tłumacza. Ontologiczna wtórność literackiego świata przedstawionego, ulegając podwojeniu translatorskiemu, otwiera różne czasoprzestrzenie dialogowe z oryginałem w tle, **przekład bowiem żyje, choć odbitym, jednak własnym życiem**. Zakładając odniesienie do oryginału, wolny jest od jego wpływu w momencie zaistnienia, ponieważ mimo swego związania funkcjonuje samodzielnie w kulturze przyjmującej. Dlatego decyzje tłumacza są naznaczone nie tylko artystyzmem, rzemiosłem, lecz także fundamentalną odpowiedzialnością etyczną wobec autora. Tłumaczenie jest więc przygodą indywidualnie przeżywaną z konsekwencjami powszechnymi.

Tekst jest niemy — twierdzi Paul Ricoeur, widząc w nim równocześnie wielkie otwarcie ku światu, dzięki możliwości jego interpretacji. W przeciwieństwie do Hansa-Georga Gadamera nie traktuje go jako odbicia świata zewnętrznego, a więc powtórzenia, lecz jako początek niekończącego się procesu rozumienia i samorozumienia⁵². Tekst niemy oznacza — jego zdaniem — to, że zawsze jeden mówi za dwóch. Odbiorca mówi za siebie

⁵² Por. P. Ricoeur: *Wyjaśnianie i rozumienie*. W: P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Wybór i wstęp K. Rosner. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Warszawa, PIW, 1989, s. 156—187.

i za autora, a autor — za odbiorcę i za siebie; orzeka i wątpi dzięki możliwości, jaką stwarza fikcja literacka. Fikcja „przyczynia się do wyobraźniowego i symbolicznego ustanowienia faktycznych procesów wymiany słowa i działania”, gdyż „tworzy środowisko myślowych doświadczeń”⁵³. Sens tekstu ustanawiany jest z dwóch, a należałoby powiedzieć, z co najmniej dwóch, punktów widzenia: autora i czytelnika. Tekst literacki istnieje niezależnie wyłącznie w postaci książki, rzeczy, która może być pięknym przedmiotem, co nie stanowi cechy koniecznej literatury. Jego faktyczne istnienie to bycie w procesie komunikacji, także w Heideggerowskim znaczeniu „bycia”.

Autorski punkt widzenia jest opalizujący, ponieważ nigdy nie jesteśmy pewni jego stanowiska, dzięki czemu interpretacja odkrywa niuanse rozumienia. Dlatego Umberto Eco ożywił tekst, zwracając uwagę na jego potrójną intencjonalność w znaczeniu intencyjności: *intencio auctoris*, *intencio operis* i *intencio lectoris*, co wynika ze specyfiki komunikacji literackiej.

Odbiorcza perspektywa zawsze zakłada subiektywne rozumienie tekstu ze względu na: wrażliwość czytelnika, stan wiedzy i wiedzę indywidualną, sytuację, czas, przestrzeń itp. Tekst istnieje więc dzięki indywidualnym odniesieniom, które wydobywają jego sens i nadają mu znaczenie. Sens ujawnia się więc na drodze negocjacji między zakodowanymi znaczeniami a otoczeniem odbiorczym.

Intencio operis jest wyrazem ożywienia niemego tekstu, stanowi przestrzeń ujawniania się mentalnego, co najmniej dwóch sposobów czytania świata, rozumienia siebie i rozumienia języka symbolicznego.

Jeżeli tekst, a szczególnie tekst literacki, jest niemy — według Ricœura, będąc głosem jednego za dwóch, to tekst przekładu artystycznego dowodzi, że jeden mówi za trzech. W procesie przekładu tekst, choć stanowi przestrzeń doświadczeń autora i czytelnika oryginału, powstaje w wyniku działania tłumacza, którego punktu widzenia nie należy utożsamiać z punktem widzenia odbiorcy tekstu oryginalnego w toku interpretacji *intencio auctoris*, a częściej *intencio operis*. Tłumacz przypomina hybrydę powstałą w procesie ciągłego przekraczania granic oraz interioryzowania doświadczeń obcej kultury i języka. Kształtują go dwie kultury lub więcej. Utożsamiany jest z odbiorcą oryginału na poziomie czytelniczym, lecz równocześnie jest tym jedynym głosem nadawczym, kierującym tekst do innego odbiorcy niż odbiorca oryginału. Tworzy przekład, wypowiadając się w imieniu autora oryginału oraz zgodnie z oczekiwaniami odbiorcy sekundarnego, ponieważ obie kultury są jego wewnętrznymi treściami w różnych swych formach konceptualizacji. Osobowość tłumacza charak-

⁵³ Por. P. Ricœur: *O sobie samym jako innym*. Oprac. naukowe i wstęp M. Kowalska. Tłum. B. Chełstowski. Warszawa, PWN, 2003, s. 548.

teryzuje więc zdolność przejścia nie tylko na poziomie rozumienia tekstu, lecz także na poziomie jego reekspresji zgodnej z odmiennymi zachowaniami komunikacyjnymi. Mniej lub bardziej świadomie dokonuje wyboru na wszystkich poziomach reekspresji, na poziomie mikrowyborów leksykalnych i stylistycznych oraz makrowyborów dotyczących stylu i modelu komunikacji. Jego hybrydyczną naturę dyscyplinuje podjęty wybór, określający punkt widzenia w percepcji tekstu i w percepcji świata, ponieważ jest tym jedynym wypowiadającym się, a czynność i zdolność mówienia oznaczają porządkowanie własnych doświadczeń w kontakcie ze światem zewnętrznym. Choć więc natura tłumacza jest bogatsza niż na to pozwala przekład, w języku docelowym dokonuje on fuzji co najmniej dwóch horyzontów kulturowych, osobowościowych i językowych w akcie rozumienia oryginału oraz jego reekspresji.

Rozumienie następuje w wyniku odczytania sensu tekstu, czego wynikiem jest jego replika w drugim języku. W procesie reekspresji interpretacja osobnicza i językowa tłumacza ulegają zderzeniu z kulturą języka docelowego, jej tradycją, wrażliwością oraz z interpretacyjnymi możliwościami odbiorcy. „Gadamer twierdził, że w interpretacji dokonuje się fuzja horyzontów — przeszłego i naszego, współczesnego, który zresztą nie jest nieruchomy, lecz znajduje się w ciągłym ruchu, jest nieustannie formowany”⁵⁴ — tak Katarzyna Rosner wyjaśnia podniesienie przez Gadamera dziejowości rozumienia do roli zasady hermeneutycznej.

Mimo zacierania się granic kulturowych w zglobalizowanym świecie, bardzo często ich wyraźnym śladem pozostaje właśnie język jako skondensowana forma przeszłych i teraźniejszych doświadczeń kulturowych, historycznych, politycznych i innych. Rozumienie i porozumienie dokonują się za pomocą języka, w którym tłumacz wyraża oryginał, uwzględniając horyzont świadomości autora, siebie samego i odbiorcy sekundarnego. W tym celu „tłumacz musi w sobie samym zdobyć nieskończoną przestrzeń mówienia, odpowiadającą temu, co powiedziano w obcym języku”⁵⁵, oraz musi „zwrócić się — jak dalej pisze Gadamer — w kierunku przez [to, co powiedziane — przypomnienie — B.T.] wskazanym, to znaczy ku jego sensowi — by przenieść to, co jest do powiedzenia, w perspektywę swego własnego mówienia”⁵⁶.

Przekład służy rozszerzeniu i wzbogaceniu kultury z całym jej zapleczem emocjonalno-intelektualnym i komunikacyjnym: „[...] prawdziwe

⁵⁴ K. Rosner: *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricœur*. Warszawa, PIW, 1990, s. 162.

⁵⁵ H.-G. Gadamer: *Człowiek i język*. Tłum. K. Michalski. W: H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje*. Wybór, oprac. i wstęp K. Michalski. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Wyd. 2. Warszawa, PIW, 2000, s. 61.

⁵⁶ Ibidem.

rozszerzenie naszego Ja, wygnanego w ciasnotę przeżywania, leży, nie jak sądził Dilthey, w suwerennym rozumieniu, lecz w spotkaniu z niezrozumiałym”⁵⁷. Tekst, będąc wynikiem hermeneutycznego doświadczenia tłumacza i odbiorcy jego tekstu, nie pozostawia ich takimi samymi, jak przed nawiązaniem komunikacji między obcym a własnym za pośrednictwem przekładu i jego sprawcy. „»Prawdziwie« hermeneutyczne jest [...] takie doświadczenie — jak pisze Katarzyna Rosner, po którym nie jesteśmy już tacy sami, jacy byliśmy przed nim”⁵⁸.

Hybrydyczność tłumacza stanowi o jego wewnętrznym bogactwie, nie oznacza bowiem mechanicznego konglomeratu, lecz wynika ze specyficznego, własnego sposobu rozumienia i odczuwania, ukształtowanego przez kulturowo i językowo wielorakie przesłanki. Fuzja horyzontów⁵⁹, której dokonuje w przekładzie, ma charakter pragmatyczny, a nie demagogiczny, gdyż obowiązuje go etyka tłumacza, czyli możliwa wierność wobec tekstu oryginału i funkcji przezeń pełnionych.

Horyzont oznacza istnienie punktu centralnego, którym może być podmiot, miejsce, czas, a przede wszystkim sens — inwariant tekstu, zobowiązujący tłumacza, wbrew teorii antylogocentrycznej Jacquesa Derridy. Istnienie horyzontu zależy tym samym od tożsamości, czyli identyfikacji siebie i miejsca przez siebie zajmowanego w przestrzeni i w czasie, tego, co jest ważne dla podmiotu w znaczeniu moralnym, intelektualnym i emocjonalnym.

Hybrydyczność tłumacza nie przeczy jego tożsamości, ponieważ będąc sobą, dysponuje on doświadczeniami innego, stanowiącymi jego własność integralną. Skazany jest na tożsamość hybrydyczną w większym stopniu niż inni uczestnicy kultury, ze względu na konieczność stworzenia inwariantu tekstu oryginalnego. Jego wiedza, wrażliwość i sposób zachowania wykraczają poza horyzont autora i horyzont odbiorcy sekundarnego; zakorzeniony w dwóch kulturach, często się z nimi utożsamia. Funkcjonuje w „świecie między dwoma językami”, doznając i rozumiejąc więcej niż użytkownik jednego języka, któremu otwiera nieznane dotąd obszary. Wyjątkowa pozycja tłumacza związana jest z procesem rozumienia świata, siebie i innych, co nie tak często akcentuje się w pracach przekładoznawczych, zwracając uwagę na czytelną w przekładzie pragmatykę komunikacyjną. Tymczasem odzwierciedla on ludzką potrzebę wychodzenia do innego: człowieka, czasu, przestrzeni, światów wyobrażanych i różnie jednostkowo przeżywanych. Dzięki niemu kultura

⁵⁷ H.-G. Gadamer: *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*. Tłum K. Michalski. W: H.-G. Gadamer: *Słowo, rozum, dzieje...*, s. 33.

⁵⁸ K. Rosner: *Hermeneutyka jako krytyka kultury...*, s. 169.

⁵⁹ Określenia „fuzja horyzontów” używam w znaczeniu podobnym do Gadamerowskiego, tzn. rozumienia i porozumienia w relacji Ja — Ty.

nie jest statyczna, nie skazuje na martwą formę — jak sądził Witold Gombrowicz, a także inni twórcy — lecz istnieje dynamicznie, będąc wynikiem działania sprzecznych sił przyciągania i odpychania. Inna kultura, literatura, wznosi przed obcym bariery, wynikające z niezrozumienia, jak również pociąga odmiennością, pozwalając na luksus utożsamienia i dystansu. Światło istnieje bowiem nie tylko między językami, lecz także między kulturami i ludzkimi osobowościami, co sprawia, że inni mogą być sobie bliscy, niezależnie od tego, czy świat jawi się jako całość, czy też jako obce sobie fragmenty.

Językowe światło powstaje na skutek utrwalonej w różnych językach konceptualizacji doświadczenia osobniczego i czasoprzestrzennego w postaci normy komunikacyjnej. Dysproporcja między nazwami ogólnymi a jednostkowymi doświadczeniami, faktami i rzeczami uelastycznia wypowiedzenie, czyniąc język — jak pisał Gadamer — najbardziej niedoskonałym i najbardziej uniwersalnym środkiem porozumienia⁶⁰; dzięki normie bowiem wyznacza przestrzeń, w której dokonuje się komunikacja, dopuszcza różnice między rozmówcami. Granice między językami oznaczają różne perspektywy konceptualizacji doświadczenia (kulturowe, geograficzne, światopoglądowe itp.), lecz nie zmieniają istoty zjawiska komunikacyjnego języka. Dlatego przekład z jednego języka na drugi jest przede wszystkim przekładem z kultury na kulturę za pomocą środka językowego, a szczególny tego przykład stanowi przekład artystyczny. Z tej także przyczyny Walter Benjamin w latach 30. ubiegłego wieku pisał o wyjątkowości przekładu, widząc w nim światło rzucone na oryginał⁶¹.

Światło między językami to przestrzeń pomiędzy, a więc niczyja i wszystkich mogących doznać jego olśnienia. Doznać go może ten, kto zna co najmniej dwa języki, na przykład tłumacz. Jest to światło wtórne, lecz nie odbite, pochodzi bowiem ze spotkania różnych kultur i różnych osobowości, w wyniku czego powstaje druga wartość.

Światło między kulturami i osobowościami potrzebuje narzędzia i medium, choć zawiera konsekwencje często przeciwstawnych sobie procesów zakorzeniania się w świecie. Narzędzia wytwarzają poszczególne kultury, a język należy do jednych z nich. Wśród mediów, które określa przekąźnik (nośnik) i przekaz, literatura za pomocą języka i nie tylko tradycyjnego nośnika, jakim jest papierowa książka, stanowi przekaz symboliczny, tzn. niejednoznaczną formę komunikacji za pomocą względnie jednoznacznych słów. Słowa i funkcjonalne modele konstrukcyjne ujęte w rygory gramatyki poddają się przekładowi. Słowa stanowią jakby „otwarty horyzont”, ponieważ nie można ich znaczenia utożsamiać z sen-

⁶⁰ Por. G.-H. Gadamer: *Człowiek i język...*, s. 52—62.

⁶¹ W. Benjamin: *Zadanie tłumacza...*, s. 296, 298, 303.

sem. Ich granice aktualizują się w procesie komunikowania w kontekście innych słów i konstrukcji wypowiedzeniowych. Dlatego przekład artystyczny dopuszcza oddanie sensu oryginału za pomocą nie zawsze tych samych kategorii.

Wreszcie, osobowości spotykające się w tekście przekładu decydują o sensie, ponieważ słowa znaczą w zależności od tego, kto mówi, co mówi, do kogo, w jakim celu mówi i w jakiej sytuacji się wypowiada. Hybrydyczność tłumacza jest warunkiem koniecznym, by światło powstałe między kulturami, językami i osobowościami zostało zachowane jako warunek porozumienia i samorozumienia. Równocześnie jednak ogranicza go nowa sytuacja komunikacyjna z odmiennym niż w przypadku oryginału odbiorcą, sytuacją wypowiedzi (przestrzenną i czasową) i często celem wypowiedzi. Przyjmuje więc względnie jasną dla odbiorcy wtórnego perspektywę mówienia. Jego horyzont określa hybrydyczna tożsamość, wartość stała, choć płynąca z niepewności i wątpliwości. Eva Hoffman widzi w niej bogactwo osobowości wielowartościowej o zwielokrotnionej świadomości⁶², Edward Balcerzan — bogactwo „wielokrotnej ojczyzny”⁶³, a Stanisław Barańczak — zagrożenie schizofrenią, czyli pozbawienie stałej tożsamości⁶⁴. Dla Hoffman i dla Balcerzana doświadczenie czasoprzestrzenne ulega pełnej interioryzacji, stając się cechą mentalną przestrzeni duchowej, pozwalającej na istnienie w przestrzeni ruchomej, która nie jest bezwarunkowa, lecz zależy od indywidualnej wyobraźni. Dzięki niej tłumacz funkcjonuje w różnych przestrzeniach równocześnie, dokonując interpretacji tekstu wyjściowego, opartej na fuzji horyzontów autora, tekstu i odbiorcy sekundarnego. Choć od jego przestrzeni mentalnej zależy wartość przekładu, to wśród jego „współrzędnych” należy wymienić: horyzont autora wyrażony przede wszystkim w tekście, horyzont tłumacza, horyzont odbiorcy sekundarnego oraz czasoprzestrzeń, czyli miejsce i czas tłumaczenia w relacji do czasoprzestrzeni oryginału. Zależy od nich wartość i funkcjonowanie utworu powstałego w wyniku procesu tłumaczenia.

Horyzont oznacza miejsce w przestrzeni fizycznej i mentalnej, mimo że nie wynika z definicji kondycji indywidualnej, lecz z identyfikacji z tym, co z jednostkowego lub grupowego punktu widzenia ważne, czyli z tożsamości⁶⁵. W świetle twierdzenia Riceura niemy tekst jest potencjalnością, w której aktualizują się różne tożsamości. Jednak odbiorca prymarny nie może pozwolić sobie na absolutną dowolność interpretacyjną, choć akty-

⁶² Por. E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie...*

⁶³ Por. E. Balcerzan: *Perehenia i słoneczniki*. Wstęp S. Sterna-Wachowiak. Poznań, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, 2003.

⁶⁴ Por. S. Barańczak: *Pomieszanie języków*. W: S. Barańczak: *Tablica...*, s. 203—204.

⁶⁵ Por. Ch. Taylor: *Źródła współczesnej tożsamości*. Tłum. A. Pawelec. W: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo...*, s. 9—21.

wizuje często peryferie, otwierając nową sieć związków wyobrażeniowych i semantycznych. Horyzont autora wyrażony w modelu świata wpisanym w tekst na poziomie struktury wyznacza hipotezę interpretacyjną⁶⁶, lecz granice pojęć i kategorii ustalają się ciągle w procesie komunikacji, czyniąc interpretację niekończącym się procesem, w którym także uczestniczy tłumacz jako odbiorca prymarny oryginału. Dysponując hybrydyczną tożsamością, zmuszony jest negocjować z czytelnikiem przekładu tożsamość oryginału z wpisanym w nią autorem. Nie może dowolnie dysponować oryginałem, ponieważ musi on być uznany przez odbiorców, dla których tłumacz jest przezroczysty. Pamiętając zdanie Benjamina, zobowiązany jest ujawnić za pomocą właściwie odnalezionych środków własnego języka wartość oryginału. Niemy tekst potrzebuje nie tylko interpretacji czytelnika, lecz reekspresji, będącej interpretacją, by ta z kolei mogła stać się podstawą interpretacji dla odbiorcy sekundarnego. Tekst tłumacza po to, by zaistnieć, potrzebuje uznania innego czytelnika niż czytelnik oryginału, ukształtowanego przez inne doświadczenia życiowe i lekturowe. Dlatego przekład jest niekończącą się interpretacją. Jest efektem nakładania na oryginał i świat w nim obecny odmiennej struktury mentalnej, wynikającej z osobowości tłumacza i z tożsamości kultury przyjmującej. Wzajemne relacje między nimi przebiegają od podobieństwa, będącego rekonstrukcją wzorca, do przypominania.

Przekład ma szansę funkcjonować w odmiennym otoczeniu pod warunkiem podjęcia przez tłumacza zabiegów negocjacyjnych z czytelnikiem zakorzenionym w kulturze przekładu, które przebiegają na poziomie dewerbalizacji, gdy wersja tłumaczenia jest już gotowa, lecz jeszcze nie została sformułowana, oraz w procesie reekspresji. Interpretacja tłumacza dokonuje się na etapie rozumienia, a utrwała w czasie dewerbalizacji, gdy interakcja horyzontów autora tekstu, tłumacza i odbiorcy sekundarnego przypomina fuzję, w wyniku której tłumacz przyjmuje postawę nadawcy, dbając o oryginalny stopień otwarcia tekstu wyjściowego i jego funkcję. Rozważa relacje między znaczeniami pojęć i konstrukcji a sensem, między znaczeniami denotowanymi a konotowanymi, między sensem a informacją. Wymaga to od tłumacza dokładnej analizy tekstu, ponieważ jego proces rozumienia powinien ujawnić sposoby tworzenia sensu w tekście oryginalnym nie tylko na poziomie leksyki, lecz na wszystkich poziomach, także na poziomie konstrukcji morfologiczno-składniowych i stylistycznych. **Ekwiwalentyzacja translatologiczna zwykle nie jest globalna**, zezwala w przypadku braku w systemie języka docelowego na zmianę węzła dostępu do sensu. Tłumacz dokonuje na tym poziomie mikrowyborów translatologicznych, konfrontując w zakresie tego samego scenariusza różne ramy poznawczo-interakcyjne obecne w obu językach.

⁶⁶ Por. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 134.

Dzięki hybrydycznej tożsamości tłumacza i posiadanych przez niego kompetencji „współrzędne” przekładu ostatecznie wpływają na jego wartość i funkcjonowanie, czyniąc z niemego tekstu tekst „znaczący”:

Tekst jest niemy. Między tekstem i czytelnikiem powstaje asymetryczna relacja, w której tylko jeden partner mówi za dwóch [...]. W rezultacie rozumieć to coś więcej niż powtórzyć zdarzenie mowy, odtworzyć je w znaczeniu podobnym, to także wytworzyć nowe zdarzenie, wychodząc od tekstu, w którym zdarzenie pierwotne zostało zobiektywizowane. Innymi słowy, musimy domyślać się znaczenia tekstu, ponieważ intencja autorska jest dla nas niedostępna⁶⁷.

Przekład staje się takim nowym zdarzeniem w kulturze przyjmującej, które ogląda się na oryginał, mając swą genezę w jego interpretacji. Tłumacz transformuje gotowość oryginału w gotowość przekładu. Dokonywany przez niego akt transformacji wyklucza traktowanie przekładu jako oryginału ze względu na przesunięcia w zakresie sensu, powodujące często redukcję pierwotnej wieloznaczności. Zgodność znaczeń czy zgodność treści nie zapewnia tego samego sensu, ponieważ ten wynika z treści i formy wypowiedzi literackiej, o czym dawno już pisali formalisci. W sensie zawarta jest intencja autorska, horyzont „czytania świata”, a więc to, co się mówi i w jakim celu. Choć tłumacz uwzględnia horyzont autora, to czyni to z punktu widzenia horyzontu odbiorcy sekundarnego i własnych możliwości mentalnych. Oczywiście, Ricoeur ma rację, pisząc, że „intencja autorska jest dla nas w pełni niedostępna”. Jego twierdzenie wymaga jednak drobnej korekty. Czytając, jedynie zbliżamy się do niej w każdej kolejnej interpretacji, co również robią tłumacze, tworząc między innymi serie translacyjne.

Tekst przekładu istnieje, podobnie jak oryginalny utwór literacki, w gotowości do zaistnienia w kontakcie z czytelnikiem sekundarnym, który go interpretuje. Dokonując zabiegów interpretacyjnych, wytwarza z zaistniałego już nowego zdarzenia następne „nowe zdarzenie, wychodząc od tekstu” tłumaczonego; nadaje swemu odczytaniu charakter linearny. Znacząca więc jest synonimiczność pojęć „przekład” i „tłumaczenie”, o czym wielokrotnie piszą badacze przekładu. Moim zdaniem, są to pojęcia komplementarne. Po to, żeby zaistniał przekład, ktoś musi się podjąć tłumaczenia, czyli wyjaśnić sobie i innym tekst literacki. Wyjaśnić to zrozumieć, a więc wytłumaczyć, zinterpretować. Tłumacz zawsze jest interpretatorem i jako taki aktywizuje własną encyklopedię wiedzy w kontakcie z utworem⁶⁸, aktualizując wybrany aspekt dzieła literackiego.

⁶⁷ P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja...*, s. 161.

⁶⁸ Jest to parafraza terminu U. Eco „encyklopedia semantyczna” (*Lektor in fabula...*, s. 125).

Uwzględnia przy tym encyklopedię wiedzy i wrażliwość odbiorcy sekundarnego, ponieważ to on jest odbiorcą „nowego zdarzenia”.

Niewątpliwą trudność w interpretacji przekładu stanowi fakt, że rozumienie dokonuje się pośrednio w utworze literackim, żyjącym życiem odbitym. W konsekwencji funkcjonuje, podobnie jak tłumaczony utwór literacki, w porządku artystycznym. Zatem interpretacja tłumacza wymaga analizy podobnej do tej, której dokonuje literaturoznawca w analizie struktury tekstu poprzedzającej interpretację.

Fuzja horyzontów, mająca miejsce w przekładzie, określa tożsamość „nowego zdarzenia” literackiego. Tłumacz jako podmiot nadawczy, poszukując „wytłumaczenia”, obiera perspektywę reekspresji; nie zawsze zachowuje zgodność treści i formy z różnych względów: indywidualnych — jako interpretator, oraz kulturowo-systemowych — jako uczestnik kultury docelowej.

Lojze Krakar (poeta, tłumacz) już w 1958 r. dostrzegł oryginalność poezji Zbigniewa Herberta. Dwa lata po jego polskim debiucie opublikował w swym tłumaczeniu dwa wiersze polskiego poety: *Dwie krople* i *Pan od przyrody*, dzięki czemu Herbert wcześniej zaistniał w Słowenii niż w Austrii⁶⁹. Tłumacz wracał później do tych wierszy, poszukując doskonalszej ich wersji. Tłumaczyli je także inni: Katarina Šalamun-Biedrzycka *Dwie krople* i Tone Pretnar *Pana od przyrody*, reprezentujący młodsze generacje. Krakar dzięki swej intuicji artystycznej odkrył Herberta dla Słoweńców. Nie podważając jego zasługi w tym względzie, należy zauważyć jednak redukcję sensu, jakiej dokonał jako tłumacz. Wybór translatorski tłumacza został podyktowany kilkoma względami wynikającymi z jego sytuacji oglądu: wartością poetycką oryginału, którą doceniał jako poeta i czytelnik; wspólnotą doświadczeń — urodzony w 1926 r. również przeżył wojnę oraz doświadczył powojennej ideologizacji literatury. Wydobył kontrast, na którym oparte są te wiersze, lecz nie uwzględnił wewnętrznego dramatyzmu: rozedrgania uczuć między bezwzględnością wojennego zabijania a subtelnością miłości dwojga młodych w *Dwóch kroplach*, w *Panu od przyrody* zaś — znaczeń nawarstwiających się na podstawowy kontrast między szacunkiem dla życia a morderstwami historii, które popełniają ci sam, którzy również doświadczają życia.

O zachowaniu wieloznaczności i niuansów znaczeniowych tekstu wyjściowego decydują mikrowybory tłumacza. W przypadku wierszy Herberta dotyczyły one stylistyki i przekształceń semantycznych także na poziomie leksykalnym oraz gry punktami widzenia. W przekładzie

⁶⁹ Wiersze zostały wyemitowane przez Rozgłośnię Radia Lublana w 1958 r. Później L. Krakar opublikował je w nieco zmienionej wersji w czasopiśmie „Młada pota” 1959/1960, št. 4, s. 223; „Naši razgledi” 1962, št. 9 oraz w antologii *Lirika dvajstega stoletja: antologija*. Ur. L. Krakar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1963, s. 311—314.

Pamiętnika z powstania warszawskiego Mirona Białoszewskiego Niko Jež przybliżył czytelnikowi słoweńskiemu obraz innej niż powszechnie znana walczącej Warszawy. To obraz obecny w przeżyciu i wspomnieniu jednostkowym, lecz nie ma on takiego dramatyzmu, jak w oryginale z powodu zmienionej formy mowy. W *Pamiętniku...* Białoszewskiego jest to mowa urywana, rozstrzelona, zburzona, jak miasto — ludzkie ciała, budynki, ulice. Mimo że tłumacz właściwie rozumie tekst, to na etapie dewerbalizacji (czyli zatrzymanego i utrwalonego w pamięci rozumienia i gotowego w umyśle przekładu) zwyciężyły jego przewidywania dotyczące odbiorcy docelowego (dyskusyjne jest, czy słuszne). Wybierając postawę nadawczą, uznał, że czytelnik nie zrozumie tak bardzo poszarpanego składniowo, stylistycznie i leksykalnie języka narracji. Ograniczył więc Białoszewskiego „gwałt” dokonywany na języku, nie redukując go całkowicie⁷⁰.

Podobne wzgledy, pochodzące z kultury docelowej oraz normy językowej i jej użycia, spowodowały, w przypadku tego samego tłumacza, nadmierną jednoznaczność przekładów opowiadań Mrożka z powodu większej w języku słoweńskim trudności w uzyskaniu modalności logicznej⁷¹; w przypadku innego tłumacza, Branka Šömena, obserwuje się niepotrzebny dydaktyzm przekładu opowiadań, podczas gdy narrator demaskuje fałsz dydaktyzmu, stosując grę prowadzoną za pomocą ironii i figury retorycznej „świata na opak”. Zakłamanie dydaktyczne (polityczne i społeczne) czytelne jest wprawdzie w przekładach, lecz osłabieniu uległ czarny humor i gorzka zabawa, noszące cechy tragikomiczne⁷².

Fuzja horyzontów, której efektem jest „niemy przekład”, czyli tekst zdolny mówić za sprawą tłumacza, nie zawsze prowadzi do dominacji perspektywy kultury przyjmującej w mikrorozwiązaniach na poziomie tekstu. Możliwa jest sytuacja odwrotna wtedy, gdy tłumacz daje się prowadzić oryginałowi i dokonuje reinterpretacji własnej kultury. Wśród tłumaczy słoweńskich z literatury polskiej zdecydowanie taką postawę reprezentuje Rozka Štefan, mimo że język słoweński również jej stawia opór w odnalezieniu ekwiwalentów nie tylko na poziomie leksykalno-semantycznym, lecz przede wszystkim na poziomie gramatycznym w przypadku tłumaczenia między innymi polskich form nieosobowych czasownika, form imiesłowowych, użycia narzędnika w języku polskim czy rymów męskich w przekładach poezji. Dając się prowadzić oryginałowi, dała kulturze słoweńskiej

⁷⁰ Por. M. Białoszewski: *Spominska knjiga iz varšavske ustaje*. Prev. N. Jež. Ljubljana, LUD Šerpa, 2006.

⁷¹ Por. np. S. Mrożek: *Trpljenje mladega Wertherja*. Prev. N. Jež. „Ljubljanski dnevnik” 1989, št. 343, s.14.

⁷² Por. np. S. Mrożek: *Leteči slon*. Prev. B. Šömen. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1980.

znakomite przekłady polskiej literatury romantycznej i dwudziestowiecznej. W znacznej mierze jej postawa translatorska wynika z szacunku dla literatury polskiej i wartości, jaką jej przypisuje, co można zauważyć na poziomie mikrowyborów, a także makrowyborów. Proza np. Andrzeja Stasiuka czy Doroty Masłowskiej nie znajduje się w kręgu jej zainteresowań ze względu na brutalizację, której nie widzi w polskiej kulturze, lecz już jej uczennice tę prozę z dobrym skutkiem tłumaczą. Najprawdopodobniej idealizacja literatury polskiej w wyborach translatorskich Rozki Štefan wynika z jednej strony z osobistych doświadczeń, a z drugiej — z jej cech mentalnych. Nie czując empatii z tekstem oryginału, nie tłumaczy go⁷³.

Zawsze jednak interpretacja tłumacza odbywa się w odniesieniu do otoczenia, do odbiorcy sekundarnego, ponieważ przekład potrzebuje jego znaczącej obecności i to on decyduje o zachowaniu równowagi między tym, co obce, a tym, co swoje. Nadmiernie poświęcona mu uwaga powoduje nadinterpretację tłumacza oraz zakłamanie tekstu tłumaczonego i sylwetki twórcy. Przykładami niezamierzonego, jak sądzę, tego typu działania są między innymi makrowybory translatorskie tłumaczek słoweńskich i tłumaczki polskiej, które dokonały tego samego zabiegu na oryginałach.

Joanna Pomorska w 1993 r. opublikowała przekład esejów Draga Jančara, bardzo dobrze przyjęty, który zatytułowała *Terra incognita*. Pod takim samym tytułem ukazał się w Celovcu w 1989 r. tom esejów tego autora. Polska książka nie jest jednak jego przekładem, lecz wyborem dokonany z eseistyki pisarza z lat 1986—1992. Ze zbioru z 1989 r. zostały wybrane tylko dwa eseje. Tłumaczka dokonała nadużycia w stosunku do odbiorcy, kierując się dobrymi chęciami. Wiedząc o niedostatecznej wówczas rozpoznawalności Słowenii przez polskiego odbiorcę, chciała przedstawić Słowenię jako ciekawy, potencjalnie bliski Polakowi kraj i niesłusznie nieznany. W efekcie z prozy Jančara stworzyła własną książkę, opartą na swej interpretacji twórczości autora i dziejów Słowenii. Nie respektując scenariusza książki, unaoczniała scenariusz dziejowy — „niesprawiedliwość historii” wobec małych narodów, który choć determinuje świadomość narodową Słoweńców, możliwy był do przewyciężenia, o czym zaświadcza uzyskanie państwowości. Dokonała więc zabiegu typu „ku pokrzepieniu serc”, z tym jednak, że nie usprawiedliwia jej fikcja literacka, tłumacz bowiem nie jest jej kreatorem.

W Słowenii w 2003 r. ukazały się eseje Zbigniewa Herberta w przekładzie Jany Unuk i Jasminy Šuler Galos pod tytułem *Barbar v vrtu* (*Bar-*

⁷³ Por. m.in. A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*. Prev. R. Štefan. Ljubljana, Slovenska matica, 2000; J. Tuwim: *Lirika*. Prev. R. Štefan. Ljubljana, Mladinska knjiga, 2001; W. Szyborska: *Semenj čudežev*. Prev. R. Štefan in J. Unuk. Radovljica, Didakta, 1997.

barzyńca w ogrodzie). Dobre tłumaczki postąpiły podobnie niewłaściwie, przedstawiając czytelnikowi słoweńskiemu wybór z eseistyki Herberta. Nadinterpretacja zbioru pod wymienionym tytułem jest fałszywą informacją o tekście wyjściowym. Wynika w tej samej mierze co w tłumaczeniu esejów Jančara z tego, że tłumaczki dysponują nieporównanie szerszą wiedzą o kulturze, literaturze i historii Polski niż odbiorca słoweński.

Oczywisty jest fakt, że za sprawą interpretacji tłumacza w przekładzie ma miejsce fuzja horyzontów w granicach wyznaczonych przez „współrzędne przekładu” — jak to nazwałam, wśród których czasoprzestrzeń przesądza często o roli przekładu w kulturze rodzimej i jego funkcji.

Niko Jež, przedstawiając literaturę polską w przekładach słoweńskich, słusznie zauważył, że nie wpłynęły one na rodzimy proces historyczno-literacki. Może raz w dziejach, wtedy, gdy Matija Čop donosił swemu przyjacielowi Francetowi Prešernowi, że w Polsce rodzi się „nowe życie” w poezji, a później tłumacząc mu poezję Mickiewicza w Lublanie. Čop, filolog i poliglota, będąc we Lwowie, zetknął się z twórczością Mickiewicza i nią zachwycił. Opowiadał i prawdopodobnie tłumaczył ją (na pewno robił to w Lublanie Emil Korytko) Prešernowi, lecz nie zachowały się tego ślady, poza widocznymi dla polonisty zbieżnościami w poezji słoweńskiego wieszczka, który przetłumaczył na język niemiecki sonet *Rezygnacja*.

Wydaje się, że przyczyna takiej sytuacji tkwi między innymi w nieodpowiednim czasie i przestrzeni cywilizacyjnej, w jakich ukazują się przekłady z literatury polskiej, oraz aktualnie — w przypadkowych czasem wyborach tekstów. Niewątpliwie takimi „zjawiskami” są Witold Gombrowicz i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Tłumacz ich twórczości, polonista i historyk literatury, Niko Jež pisze:

Był on wykorzystywany jako potwierdzenie i alibi dla niektórych koncepcji obecnych w aktualnym życiu literackim. [...] Traktowany był raczej jako atrakcyjna nowość, za której pośrednictwem młodsza generacja wprowadzała alternatywne nurty sztuki do rodzimego życia literackiego i teatralnego. [...] był punktem odniesienia, wywodzącym się ze świata zewnętrznego. Jako taki swoim autorytetem utwierdzał konkretne tendencje, które w latach sześćdziesiątych przywędrowały do literatury słoweńskiej z Zachodu i w ramach ruchów awangardowych z trudem przyjmowały się w Słowenii. [...] pozycja Gombrowicza w Słowenii miała nieco ambiwalentny charakter: zwracał się do Słoweńców, nie przyciągając nadmiernie ich uwagi; wiedzieli już przecież, gdzie go przypiszą i jak należy go rozumieć⁷⁴.

⁷⁴ N. Jež: „W świecie polskiego piśmiennictwa budzi się teraz nowe życie”. W: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Red. R. Cuda k. Katowice, Wydawnictwo Gnome, 2006, s. 74.

Translatorska interpretacja wynika z hybrydyczności tłumacza i transwersalnej funkcji przekładu, ponieważ istotą przekładu artystycznego jest ciągła niegotowość, otwartość, zdolność inspiracji, lecz także dokumentowanie odmiennych sposobów „czytania świata”, ciągle ustanawiającego jego sens.

* * *

Na obrazie René Magritte’a zatytułowanym *Ceci n’est pas une pipe* (*To nie jest fajka*) widzimy inny obraz na sztalugach, oparty na drewnianych kółkach, stojących na podłodze. Pod fajką narysowaną z realistyczną dokładnością widnieje napis *Ceci n’est pas une pipe*. Nad obrazem zaś — rysunek drugiej, o wiele większej fajki. *La reproduction interdite* (‘Reprodukcja zabroniona’), tego samego malarza, przedstawia mężczyznę, lustro, kominek i książkę. Lustro odbija wszystkie przedmioty na znanych zasadach, poza mężczyzną. W miejscu oczekiwanej twarzy namalowany jest jego widok z tyłu, co stanowi efekt powtórzenia osoby stojącej przed lustrem w ujęciu perspektywicznym. Oba obrazy mężczyzny są przedstawieniami zaprezentowanymi także z realistyczną dokładnością. Jednak rozwinięciu podlega idea zawarta w obrazie *Ceci n’est pas une pipe*. O ile w przedstawieniu fajki podkreślona została umowność, o tyle w obrazie mężczyzny wzbogaca tę umowność sugestia dotycząca jej funkcji. Realistyczne przedstawienie dwóch wersji fajki prowadzi do następującej konstatacji: imitacja jest możliwa, choć nieprawdziwa, fajka większa bowiem jest prototypem wyobrażeniowym, a mniejsza — jej imitacją — jak głosi napis. Imitacji jest jednak więcej, bo ta większa również istnieje w świecie wyobraźni. Obraz relacjonuje więc sytuację sztuki, a właściwie jej status ontologiczny.

Natomiast w *La reproduction interdite* René Magritte wskazuje nie tylko na specyfikę sztuki, lecz jednoznacznie stawia problem jej funkcjonowania, nie ograniczając się do jej prostego aspektu pragmatycznego, polegającego na kształtowaniu wrażliwości odbiorcy. Sztuka inspiruje i ciągle stawia pytania, poszukując twarzy mężczyzny; zawsze jest fragmentaryczna, a jakiegokolwiek marzenie o ogarnięciu przez nią całości jest iluzją.

Oba obrazy Magritte’a mogłyby stanowić metaforę przekładu artystycznego.

Nota bibliograficzna

W niniejszej książce wykorzystałam teksty wcześniej wygłoszone lub opublikowane w innym kontekście. Niektóre zostały zmienione, inne przedrukowane, lecz wszystkie razem tworzą zupełnie nową całość. Wcześniej ukazały się:

Adresat „Małego Księcia” Antoine’a de Saint-Exupéry’ego w przekładzie polskim i słoweńskim. W: *Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 2005, s. 7—19.

Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych. W: *Krytyka przekładu i jej miejsce w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 1999, s. 51—63.

Księga jako początek. W: *Na początku był przekład*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec. Kraków, Księgarnia Akademicka, 1999, s. 325—334.

Między osobistym a społecznym aspektem przekładu. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice—Warszawa, „Śląsk”, 2004, s. 13—31.

Polskie przekłady „Strefy” Apollinaire’a w dialogu awangardowym. W: *Przekład w historii literatury*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 2002, s. 115—128.

Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki. W: *Przekład a komparatystyka*. Red. P. Fast. Katowice, „Śląsk”, 2000, s. 7—18.

Tabu i autocenzura w przekładzie. W: *Tabu w przekładzie*. Red. P. Fast, N. Strzelecka. Katowice—Częstochowa, „Śląsk”, 2007, s. 7—24.

Tłumacz między tekstami: perspektywy przekładu artystycznego. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki. Warszawa, Wydawnictwo IBL, 2000, s. 264—271.

Indeks osób

- Adamczyk-Garbowska Monika 21, 130
Agay Frédéric de 137
Ajgi (Ajhi) Genadij (Giena) 89
Alyn Marc 155
Amsterdamski Stefan 215
Anusiewicz Janusz 27, 197, 234
Apollinaire Guillaume 59, 62, 66—75, 77, 78, 158, 261
Arystoteles 214
Austin John Langshaw 245
- Bachelard Gaston 30
Bachtin Michaił 9, 10, 12, 13, 24, 42
Bajt Drago 131
Balcerzan Edward 8, 13, 21, 22, 28, 89, 90, 108—110, 125, 126, 130, 139, 147, 164, 165, 167, 168, 176, 247, 253, 261
Baluch Jacek 13, 22, 164, 243
Banasiak Bogdan 159
Baran Bogdan 86
Barańczak Stanisław (pseud. Ustrzykowski Piotr) 10, 13, 36, 37, 40, 62, 87, 89, 112, 117, 126, 127, 134, 150, 164, 172, 173, 213, 214, 218, 244, 246, 253
Bardwick Judith M. 91
Barthes Roland 114
Bartol Vladimir 80, 226
Barri James Mettthew 147
Bartmiński Jerzy 27, 34, 43, 168, 169, 191, 192, 197, 198, 235
Bartoszyński Kazimierz 127, 197
Basaj Maria 164
- Baszniak Tadeusz 34, 111
Bataille Georges 21, 152, 159, 160, 161
Beaugrande Robert-Alain de 230
Bederski Adam 67
Bednarczyk Anna 22, 164
Benjamin Walter 33, 34, 115, 116, 127, 149, 200, 212, 238, 252, 254
Benn Gottfried 62, 164
Béranger Pierre-Jean de 32
Berman Antoine 83, 85
Beylin Paweł 60
Białoszewski Miron 216—225, 227, 257
Bieńczyk Marek 36, 134, 136
Bieńkowski Zbigniew 66, 159
Bieroń Tomasz 4, 124
Bińczyk Marek 86, 91
Błatnik Andrej 25
Bobrownicka Maria 18, 19
Bolecki Włodzimierz 19, 109, 128, 261
Borges Jorge Luis 59
Borowski Andrzej 34
Brantôme Pierre de Bourdeilles 158
Breton André 78
Broch Hermann 36, 37
Brodzka Alina 144
Brzękowski Jan 72
Bursa Andrzej 118
Byron George Gordon 59, 108
- Calasso Roberto 40
Calderon de la Barca Pedro 108
Camus Albert 140, 141

- Canetti Elias 86, 91
 Cankar Ivan 226
 Chanady Amaryll 239
 Car Anna 156
 Cendrars Blaise (właśc. Sauser Frédéric-Louis) 69, 78
 Cervantes Saaverda Miguel de 59
 Cetnarowicz Antoni 19
 Chełstowski Bogdan 23, 249
 Chevalier Jean 179
 Chlebnikow Wiktor 69
 Chlewiński Zdzisław 166
 Chopin Fryderyk 40
 Chwin Stefan 186, 193
 Clyne Michael 14, 241
 Collini Stefan 124
 Cudak Romuald 259
 Culler Jonathan 164
 Cummings Edward Estlin 62
 Curtius Ernst Robert 30
 Czapliński Przemysław 43
 Czechowicz Józef 66, 67
 Czerny Anna Ludwika 67—69, 72—76
 Czerny Zygmunt 73
 Czerwiński Marcin 215
 Czyżewski Tytus 66, 69

 Čop Matija 32, 259

 Davidson Donald 22, 23, 34, 111
 Davies Norman 22
 Davis Mark H. 91, 92
 Debeljak Aleš 25
 Dedecius Karl 27, 28, 42, 89
 Derrida Jacques 247, 251
 Diderot Denis 148
 Dilthey Wilhelm 231, 251
 Douvan Elizabeth 91
 Dressler Wolfgang Ulrich 230
 Duszak Anna 14, 22, 200, 202, 214, 242
 Dybciak Krzysztof 129

 Đurišin Dionyz 31, 33, 35, 36

 Eco Umberto 14, 20, 23, 60, 109, 123, 124, 139, 154, 162, 203, 215, 221, 239, 243, 249, 254, 255
 Eiffel Gustave 70

 Eliade Mircea 34, 35
 Eliot Thomas Sterns 53, 134, 135
 Elzenberg Henryk 45—47

 Fast Piotr 36, 110, 151, 156, 200, 238, 261
 Fife James 74
 Filipowicz-Rudek Maria 58, 261
 Foucault Michel 95, 171
 Fournier Gilles 220
 Frawley William 165, 233
 Frege Gottlob 245
 Freude Zygmunt 245
 Fritz Ervin 25
 Fuksiewicz Jacek 41, 123
 Furdal Antoni 234

 Gadamer Hans-Georg 14, 23, 24, 124, 128, 169, 201, 232, 248, 250—253
 Gałczyński Konstanty Ildefons 118
 Gazda Grzegorz 19, 188
 George Stefan 108, 119
 Gheebrant Alain 179
 Gilowski Wojciech 159
 Glavan Polony 25
 Głowiński Michał 31, 129, 185
 Gogol Nikołaj 33, 36
 Gołaszewska Maria 84
 Gołąb Zbigniew 40
 Gombrowicz Witold 25, 37, 79, 80—82, 154, 184—186, 188—193, 195, 196, 205, 216, 252, 259
 Grabner-Haider Anton 61
 Gradišnik Janez 138
 Graff Piotr 12, 169, 248
 Grajewski Wincenty 9, 24
 Grice Paul (właśc. Grice Herbert Paul) 23, 216
 Grosbart Zygmunt 126, 239
 Gross Sabine 214
 Grucza Franciszek 126, 131
 Gspan Alfonz 178
 Guiraud Pierre 38

 Habrajska Grażyna 220
 Hagege Claud 200, 204, 245
 Hartwig Julia 66
 Hašek Jaroslav 37
 Havel Vaclav 55, 156
 Hedemann Oskar 159

- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 21, 85, 101, 159
Heidegger Martin 21, 85, 86, 90, 93, 94, 159
Heine Heinrich 32
Heinz Adam 40
Hejwowski Krzysztof 22, 126
Herbert Zbigniew 25, 41, 43—48, 51—57, 117, 216, 217, 256, 259
Herder Johann Gottfried 18, 19
Hoffman Eva 29, 33, 65, 90, 111, 238, 244, 246, 253
Hołówka Teresa 91, 202
Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 59
Hölderlin Friedrich 84, 239
Hrabal Bohumil 38
Husserl Edmund 86, 169, 180

Ihan Alojz 25
Ingarden Roman 89, 124, 126, 167
Irzykowski Karol 133—135, 137
Iwaszkiewicz Jarosław 119

Jackendoff Ray 14, 200
Jakobson Roman 244
Jakubowicz Karol 41, 123
Janaszek-Ivaničkova Halina 41
Jančar Drago 24, 240, 258, 259
Jasiński Bruno 126
Jasińska Aleksandra 91
Javoršek Jože 53
Jeleński Konstanty 129, 171, 174, 213, 244
Jerman Frane 131
Jesih Milan 25
Jež (Kenda) Karmen 81
Jež Niko 47, 48, 51, 56, 80, 81, 95, 96, 102—108, 119, 152, 172, 184, 186, 190, 194, 196, 204, 206, 208, 209, 216, 219, 239, 240, 257—259
Jędrzejko Ewa 211, 224
Johnson Mark 234, 246
Joyce James 59
Jung Carl Gustav 30, 34, 35, 245
Jurkowski Marian 62, 126

Kafka Franz 37, 134
Kajsiewicz Józef Hieronim 117
Kamieńska Anna 204

Kania Ireneusz 159
Kant Immanuel 89
Kaplan Robert S. 14, 241
Kapuściński Ryszard 216, 240
Kardela Henryk 74
Karpiński Wojciech 129, 171, 213, 244
Kaszyński Stanisław 204
Káša Peter 19
Kielar Barbara Zofia 21, 63, 85, 131, 202
Kleiber Georges 214
Kluth Barbara 108
Kłosowska Antonina 122
Kmecel Matjaž 189
Kmita Jerzy 23, 45, 200
Kobylińska Ewa 231
Kocbek Edward 25
Kochanowski Piotr 176
Kokelj Nina 25
Kolankiewicz Leszek 35
Kollár Ján 19
Kołakowski Leszek 25, 215, 233
Komendant Tadeusz 21, 95, 114, 159—161, 171
Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 58, 126, 261
Kopaliński Władysław 147, 150, 179
Kornhauser Julian 25, 46
Korytko Emil 117, 259
Kos Janko 55
Kosovel Srečko 25, 154, 155, 177—184, 226
Kovič Kajetan 52
Kowalska Małgorzata 23, 249
Kozak Jolanta 17, 22, 23, 130
Krakar Lojze 46, 51—53, 119, 174, 204, 205, 256
Kraśniński Zygmunt 118
Krasnodębski Zdzisław 88
Kręglowski Anastazy 67
Krlęza Mirosław 52
Krońska Irena 86
Kroński Tadeusz 101
Kropiwek Urszula 58, 126, 261
Kruczonych Aleksander 69
Krukowska Maria 204
Krynicky Ryszard 44, 45, 62, 80
Krzeszowski Tomasz P. 234, 246
Kubiak Jolanta 91
Kubicki Roman 8, 21, 213

- Kubińska Olga 59, 230
Kubiński Wojciech 59, 230
Kuderowicz Zbigniew 65, 243
Kundera Milan 36—38, 40, 53, 134, 136
Kuśniewicz Andrzej 216
Kwiatkowski Jerzy 70, 73
- Lainšček Feri 25
Lakoff George 234, 245, 246
Lam Andrzej 134
Lampe Frančišek 131, 132
Lampert Igor 82
Langacker Roland 14, 49, 63, 64, 191, 198, 200, 201, 204, 221, 234, 245
Laurencin Marie 71
Le Clezió Jean-Marie G. 18
Legeżyńska (Jelec) Anna 10, 11, 22, 27, 28, 86, 89, 108, 115, 126, 149, 160, 161, 166, 212, 235, 247
Levinas Emmanuel 85, 91, 217, 218
Lewandowska-Tomaszczyk Barbara 14, 220
Lewańska Ariadna 114
Lewicki Roman 49, 90, 156, 170, 199, 200, 226, 238
Libera Antoni 239, 240
Ligara Bronisława 214
Ligęza Wojciech 94, 95
Lippman Walter 27, 87, 197
Lisowski Jerzy 159
Lloyd Barbara B. 50, 87, 197
Locke John 202
Lotman Jurij 93
Lowen Aleksander 118
- Łatuszyński Grzegorz 152, 154
Łebkowska Anna 83, 86, 231
Łojek Jerzy 158, 159
Łukasiewicz Małgorzata 14, 23, 128, 232, 250
- Magnuszewski Józef 155, 173, 174
Magritte René 260
Majakowski Włodzimierz 168
Majkiewicz Anna 13
Makowski Bolesław 188
Mandl Heinz 198
Marinetti Filippo Tommaso 69
Markiewicz Henryk 31
Martuszevska Anna 144
- Masłowska Dorota 258
Matuszewski Krzysztof 159
McLuhan Marshall 41, 123, 203
Menart Janez 52
Meschonnik Henri 84
Michalski Kazimierz 14, 23, 90, 128, 215, 232, 233, 250
Mickiewicz Adam 32, 71, 108, 117, 258, 259
Mieszkowski Tadeusz 61
Międzyrzecki Artur 66, 108, 109
Miklavec (pseud. Podravski) Peter 131, 132
Miller James 202
Miłosz Czesław 25, 32, 36, 37, 93, 117, 152, 204—208
Minatti Ivan 138, 140, 141, 148
Mitosek Zofia 197
Moder Janko 131, 134
Modzelewska Natalia 42
Molière (właśc. Poquelin Jean-Baptiste) 152, 156
Morawski Witold 67—69, 73
Morin Edgar 27
Morsztyn Jan Andrzej 158, 162, 163
Mrač Matija (pseud. Vrnilež) 131
Mrożek Sławomir 25, 208, 257
Mróz Piotr 84
Musil Robert 37
Muszyński Zbysław 201, 246
- Nida Eugene Albert 23
Niemojewska Maria 135
Nietzsche Friedrich 21, 159
Nor Pierre 38
Norwid Cyprian Kamil 32, 80, 117
Nowakowska-Kempna Iwona 115, 201, 246
Nycz Ryszard 109
- Ochab Maryna 159
Ocvirk Anton 155, 178
Okopień-Sławińska Aleksandra 168
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 27
Orkan Władysław 118
Orłowski Hubert 33, 200, 238
- Pachciarek Paweł 61
Pasek Jan Chryzostom 188
Paszkowski Józef 33

- Pavček Tone 52
Pavičić Mladen 81, 154
Pawelec Andrzej 253
Peiper Tadeusz 67, 72
Piechal Marian 154, 155, 173, 174, 177, 178, 180, 181, 183
Pieczyńska-Sulik Anna 170
Pirandello Luigi 136
Pirc Dušan 46
Pisarkowa Krystyna 62, 245
Piskor Stanisław 239
Playden Annie 71, 75
Poe Edgar Alan 62
Polański Kazimierz 40
Pollak Roman 89, 165, 231
Pomian Krzysztof 90
Pomorska Joanna 204, 258
Poniż Denis 53
Popović Anton 22, 139, 243, 247
Porębski Mieczysław 132
Prešeren France 32, 162, 226, 259
Pretnar Tone 32, 47, 48, 51—53, 56, 80, 95, 96, 98—102, 106—108, 112, 113, 116—119, 152, 162, 172, 173, 204, 205, 207, 208, 256
Pretnar Zvonka 117
Prokop Jan 27
Prokopiuk Jerzy 35
Proust Marcel 59, 62
Przybora Jeremi 118
Przyboś Julian 72, 168, 183
Przybyłowska Maria 86
Puchalska Mirosława 144
Puszkina Aleksander 126
Pylyshyn Zenon W. 166
- Questhoff Uta M. 27, 197, 198
- Rachwał Tadeusz 238
Rajewska Ewa 89
Ranke Leopold 18, 239
Rastier François 128
Rej Mikołaj 117
Reyburn William David 23
Ricœur Paul 12, 13, 23, 24, 83, 84, 109, 110, 164, 166, 169, 171, 231, 248—250, 253, 255
Rimbaud Artur 59, 68
Ritz German 109, 119
- Rogosiński Julian 159, 161
Roniker Michał 29, 238
Rolicz-Lieder Wacław 109, 119, 220
Rorty Richard 24, 247
Rosch Eleonor 50, 87, 197, 245
Rosner Katarzyna 12, 169, 248, 250—252
Roux Dominique, de 188
Różewicz Tadeusz 25, 88
Rusinek Michał 126
Rzewuski Henryk 188
- Sade Donatien Alphonse François de 21, 152, 158, 159
Saint-Exupéry Antoine de 137—142, 261
Salinger Jerome David 139, 215, 216
Salwa Piotr 14, 20, 123, 243
Sandauer Artur 61, 79
Sapir Edward 200, 203, 245
Sartre Jean-Paul 52, 60, 93, 140, 141, 147, 148, 161
Schaff Adam 197, 202
Schifano Jean-Noël 239
Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst 199
Schulz Bruno 61, 79—82
Seliškar Mojca 52, 100, 118
Semczuk Małgorzata 144
Sienkiewicz Henryk 131
Sikora Sławomir 118
Sikorski Janusz 33, 127, 200, 238
Siwkowska-Łatuszyńska Maryla 152
Skarga Barbara 85
Skwarczyńska Stefania 9, 33, 144
Sławiński Janusz 127—129, 139, 172
Sławkowa Ewa 186, 211
Słowacki Juliusz 108, 162
Sobolewska Anna 144
Sovret Anton 185
Spitzer Leo 34
Spyrka Lucyna 35
Stachura Edward 216
Stanosz Barbara 34, 111, 202
Stasiuk Andrzej 25, 258
Steiner George 30, 59, 83, 230—233
Stern Anatol 66, 67
Sterna-Wachowiak Sergiusz 253
Strniša Georg 25, 52, 53
Svetina Peter 80, 98
Svetokriški Janez (właśc. Tobi Lionell) 188, 190

- Swoboda Tomasz 83, 164
Szajnert Danuta 125
Szary-Matywiecka Ewa 144
Szekspir William 10, 134
Szuba Andrzej 61
Szulczyńska Anna 79, 126, 232
Szwedek Aleksander 230
Szwykowski Jan 140, 141, 143, 147, 148
Szymanowicz Włodzimierz 117
Szymanowski Adam 60, 239
Szymborska Wisława 93—107, 112, 113, 115, 118, 152, 206—210, 258
- Śliwiński Piotr 43
Ślósarska Joanna 220
Świetlicki Marcin 117
Święcicka Krystyna 180
- Šafarik Pavol Jozef 19
Šalamun Tomaž 25
Šalamun-Biedrzycka Katarina 25, 46, 51, 53, 81, 95, 96, 119, 152, 172—174, 177, 181—184, 186, 256
Šömen Branko 257
Štefan Rozka 32, 46, 95—97, 99—102, 104—107, 119, 152, 204, 207, 209, 257, 258
Štrekelj Karel 131
Štúr L'udovit 19
Šuler Galos Jasmina 48, 51, 82, 258
- Tabakowska Elżbieta 14, 22, 49, 50, 63, 66, 79, 87, 92, 113, 126, 128, 151, 156, 198, 201, 202, 204, 231, 234, 243, 245
Tagore Rabindranath 152
Talmy Leonard 14, 57, 213
Tatarkiewicz Anna 35
Taufer Veno 52
Taylor Charles 253
Taylor John R. 214
Tetmajer (Przerwa) Kazimierz 179
Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 25
Toeplitz Krzysztof Teodor 41, 123
Tokarczuk Olga 25, 60, 82, 83
Tokarski Jan 23
Tokarski Roman 192
Tokarz Bożena 13, 22, 24, 32, 42, 88, 91, 128, 130, 151, 152, 200
Tokarz Emil 223
- Tomaszewski Borys 32
Toporišič Jože 223, 225
Torkar Igor 53
Torop Peeter 83, 84, 164, 166
Trakl Georg 62
Tudor Andrew 122
Turner Mark 220
Tuwim Julian 62, 258
Tynecka-Makowska Słownia 188
- Ulaszek Stanisław 83, 164
Unuk Jana 48, 51, 82, 95—99, 102, 103, 106, 107, 112, 113, 152, 204, 207, 209, 258
- Venuti Lawrence 18
Verheren Emil 68
Verlaine Paul 59, 75
Villon François 158
Vuletić Andjelko 152—154
- Walas Teresa 7, 27
Walton Kendall 84
Wat Aleksander 118
Wążyk Adam 66—69, 72, 75—78, 168
Wąsik Zdzisław 234
Weinsberg Adam 215
Wells Hary K. 86, 166
Welsch Wolfgang 8, 21, 28, 213
Wergiliusz 59
Werth Leon 138
Whitman Walt 68, 71
Whorf Benjamin Lee 200, 202, 203, 218, 245
Wiegandt Ewa 43
Wierzbicka Anna 34, 38, 191, 202, 244
Witkacy (właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy) 79—82, 88, 216, 259
Wittgenstein Ludwig 65, 214, 243, 245
Wodzińska-Walicka Maria 159
Wojacek Rafał 117, 118
Wolniewicz Bogusław 65, 243, 245
Woroniecki Michał 45
Wujek Jakub 189
Wyka Kazimierz 38
- Zadeh Lofti 245
Zagajewski Adam 25, 45
Zajc Dane 25, 52

Zamiara Krystyna 231
Zaworska Helena 72
Zimand Roman 202
Ziomek Jerzy 126, 128
Zlobec Ciril 25
Zupan Uroš 25
Zupan Vitomil 53

Żeleński (Boy) Tadeusz 79, 80, 152, 156,
158
Żemła Katarzyna 200
Žabot Vlado 25

Bożena Tokarz

Encounters Time-Space of Artistic Translation

Summary

In her book *Time-Space of Artistic Translation* (Polish: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*), the author presents artistic translation as a communicative and hermeneutical issue with a specific place taken among other texts. Functioning in culturally different spaces and times, translation establishes dialogue relations with them and creates intellectual, emotional and sensual tensions (e.g. in the sphere of experiences of the translators and the recipients) within its own time-space.

The research reflection was concentrated mainly on translations of Polish literature into the Slovene language and of Slovene literature into the Polish language. Translations of French literature into the Polish language were included in the research in the amount which can signal the comparative and communicative aspects of translation present in the linguistic triangle, which occurs among different language groups, Slovene and Romance. This significant and important problem deserves a separate research from the point of the intercultural dialogue, in which it takes place.

Properties of translation such as intertextuality, intersubjectivity and pragmatism make it the foundation for the intercultural communication, which can be confirmed through the demand for that sort of translation. Expecting translation by a reader, an editor and a translator expresses the need for confronting oneself and one's own culture with a foreign culture. Therefore, translation should contain signals of strangeness by being a surprise and an opportunity for a reader of the target foreign culture to follow it.

The necessity of a dialogue motivates the existence of translation. A dialogue may occur in intratextual and extratextual space, initiating the forms of experiencing, of communicating and the ways of perceiving the world that are unknown yet in the receiving culture. For there is "light" between languages (the sphere of sense, sensation, expression and agreement), in the form of different categorization and conceptualization of an experience. A dictionary, the grammar and usage are the testimonies.

The dialogue beyond the destination text is multidirectional (artistic, aesthetic, ethical and cognitively-emotional) and it acts culturally and psychologically.

Due to the dialogue capacities, artistic translation enables self-understanding through comparison; it enriches and inspires the recipient. It may also be used for self confirming oneself in the corporate and individual areas. Exact translation is dynamic because it opens different horizons than those present in the receiving culture. Belated translation

does not have such efficiency, it occurs too late to participate actively in the second culture. It usually confirms what is already known but may not be appreciated.

A translator makes the decision about the communicative role of the translation. By transferring the original, a translator takes into account the expectations of the recipient and his or her mental aptitude formed by native culture and background knowledge, by the need of the reader to be surprised and ravished by the text; and by the sense of the original version or the model of the world included in it. A translator crosses over the border of his or her own culture remaining in it mentally and languagedly, in order to surprise, arouse interest, ravish and remain “faithful” to the original.

Translation opens new horizons only when the translator, existing between two texts and two cultures, maintains balance between what is unknown, strange and what is homely or already domesticated. By creating mirrored worlds, a translator does his or her duty of enriching his or her own culture. At the same time, a translator is guided by cognitive curiosity and eagerness to experience a literary adventure.

That adventure is based on overcoming language barriers which result from mental barriers, different sensual and mental experiences of the translator and the recipients (from the perspective of the model of the world found in the original) and which also result from the objective of the translation.

A hermeneutical encounter, taking place sometimes between extreme subjectivities and cultures, occurs in translation due to empathy, above all of the translator. Being between texts and cultures, a translator has the possibility to make the translation a place of an encounter between contradictions without eradicating them, or has the possibility to cause extratextual reflection in the recipients.

That is the “phenomenality” of translation and the “fusion of horizons” of the author, the translator, the target reader, and the cultures, all of which take place in the translation and through it. Therefore, translation is not only a creation and a process, but also an outlook on life that means openness and agreement, and this issue is usually not raised by books in translation theory.

Bożena Tokarz

Die Begegnungen Die Raumzeit der künstlerischen Übertragung

Zusammenfassung

In dem Buch *Begegnungen. Die Raumzeit der künstlerischen Übertragung* schildert die Verfasserin künstlerische Übertragung als ein kommunikatives und hermeneutisches Phänomen, das unter den anderen Texten eine besondere Stelle einnimmt. In verschiedenen Kulturbereichen und zu verschiedener Zeit funktionierend knüpft eine Übertragung mit Raum und Zeit ein Gespräch an und erzeugt in ihrer Raumzeit intellektuelle, emotionelle und sensuelle Anspannungen (z. B.: im Bereich der Empfindungen von Übersetzern und Rezipienten).

Untersucht wurden vor allem Übertragungen aus der polnischen Literatur ins Slowenische und aus der slowenischen Literatur ins Polnische. Die Übersetzungen aus französischer Literatur in polnische Sprache wurden hier nur unter dem komparativen und kommunikativen Aspekt der Übersetzung in einem linguistischen, durch unterschiedliche Sprachgruppen, slawische und romanische, gebildeten Dreieck untersucht. Hinsichtlich des zwischenkulturellen Dialogs an dem sie beteiligt ist, ist eine Übertragung ein wichtiges Problem und sollte noch in eigener Studie ergründet werden.

Solche Eigenschaften der Übertragung wie: Intertextuelles, Intersubjektives und Pragmatisches verursachen, dass sie wegen des Bedarfs an Übersetzungen die Grundlage der zwischenkulturellen Kommunikation bildet. Ein Leser, ein Verleger und ein Übersetzer erwarten eine Übersetzung, weil sie sich selbst und eigene Kultur einer fremden Kultur gegenüberzustellen brauchen. Aus diesem Grund sollte eine Übersetzung gewisse Fremdheitselemente enthalten, so dass selbst ein Rezipient der Bestimmungskultur damit überrascht und zufrieden werden könnte.

Der Bedarf an einem Dialog ist ein Beweggrund für Anfertigung der Übertragung. Der Dialog kann im intratextuellen und außertextuellen Bereich stattfinden, dabei die in der rezipierenden Kultur bisher unbekannten Formen des Erlebens, der Kommunikation und der Weltbetrachtung in Gang bringend. Zwischen den einzelnen Sprachen gibt es zwar ein in Gestalt von verschiedenerlei Kategorisierung und Konzeptualisierung der Erfahrung auftretendes „Licht“ (Sinn-, Empfindungs-, Expressions- und Verständigungssphäre). Ein gutes Beispiel dafür sind Wörterbuch, Grammatik und deren Gebrauch.

Der außerhalb des Textes geführte Dialog ist vielseitig (künstlerischer, ästhetischer, ethischer und erkenntnisemotionaler) und erfüllt kulturelle und psychologische Funktionen.

Dank den Dialogfähigkeiten macht eine künstlerische Übertragung ein Selbstverständnis (mittels der Vergleichung) möglich; sie anreichert und inspiriert den Rezipienten. Sie kann auch einer Selbstbestätigung auf kollektiver und persönlicher Ebene dienen. Die rechtzeitige Übertragung ist dynamisch, denn sie eröffnet andere, als es in der rezipierenden Kultur der Fall ist, Perspektiven. Verspätete Übertragung dagegen verfügt über diese Möglichkeit nicht, weil sie zu spät erscheint, um an der anderen Kultur aktiv teilzunehmen. Sie bestätigt nur das schon Bekannte, obwohl vielleicht Unterschätzte.

Über kommunikative Rolle der Übertragung entscheidet ein Übersetzer, der das Original übertragend Folgendes in Rücksicht nimmt: die Erwartungen des Rezipienten und dessen durch seine einheimische Kultur und Kenntnisse eingeprägte geistige Fähigkeiten; den Bedarf des Lesers, durch den Text überrascht und hingerissen zu sein; den Bedeutungsgehalt des Originals und das darin enthaltene Weltmodell. Um den Leser zu überraschen, dessen Interesse zu erwecken, hinzureißen und dem Original „treu“ zu bleiben, muss der Übersetzer die Grenzen seiner eigenen Kultur überschreiten und zugleich sich geistig und sprachlich im Bereich der eigenen Kultur auskennen.

Eine Übertragung ist nur dann im Stande, unbekannte Horizonte zu eröffnen, wenn der Übersetzer zwischen zwei Texten und Kulturen existierend ein Gleichgewicht zwischen dem Unbekannten, Fremden und dem Einheimischen oder schon Vertrauten aufrechterhält. Abgespiegelte Welten kreierend erfüllt der Übersetzer seine Pflicht, einheimische Kultur anzureichern; er lässt sich aber dabei einer Erkenntnisneugierde leiten, um ein literarisches Abenteuer zu durchleben.

Zum Abenteuer wird die Überwindung von den aus geistigen Unterschieden und unterschiedlichen Sinneserfahrungen des Übersetzers und der Rezipienten (aus der Sicht des im Original enthaltenen Modells), als auch aus dem Übertragungszweck resultierenden Sprachbarrieren.

In einer Übertragung kommt es dank der Empathie v.a. des Übersetzers zu einer hermeneutischen Begegnung von den oft extremen Subjektivitäten und Kulturen. Sich zwischen den Texten und Kulturen bewegend kann der Übersetzer aus der Übertragung ein Begegnungsort von Widersprüchen (die von ihm nicht ausgeglichen werden) machen oder die Rezipienten zu außertextuellen Reflexionen anregen.

Darin besteht zwar die „Ungewöhnlichkeit“ der Übertragung und die „Fusion von Horizonten“ des Autors, des Übersetzers, des Lesers und der Kulturen. Eine Übertragung ist also nicht nur ein Produkt und Prozess, sondern auch eine mit Offenheit und Verständigung identifizierte Weltanschauung, was in der Fachliteratur meistens nicht berücksichtigt ist.

Redaktor **Barbara Todos-Burny**

Projektant okładki **Paulina Tomaszewska-Cieply**

Redaktor techniczny **Małgorzata Pleśniar**

Korektor **Lidia Szumigala**

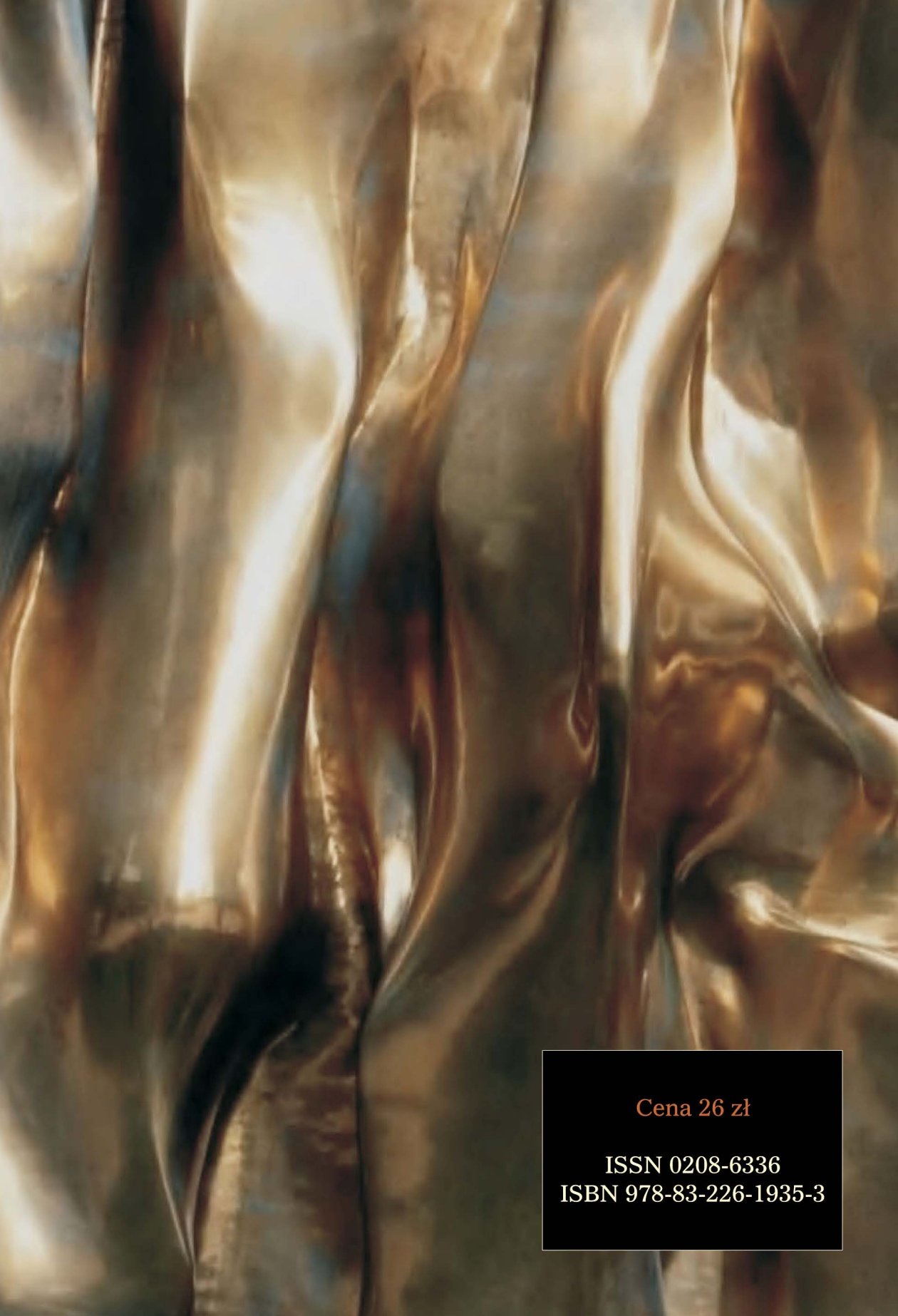
Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1935-3

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 17,25. Ark. wyd. 21,0. Papier offset.
kl. III, 90 g Cena 26 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.,
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Cena 26 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1935-3